

# هذا العدد

يتضمن هذا العدد دراسات متنوعة عن التراث الشعبي والمأثورات الشعبية المصرية والعربية مع دراسات ميدانية عن أنماط من الابداع الشعبي المصرى .. وكذلك دراسات ومقالات عن مجالات استلهم هذا الابداع الشعبى فى أعمال فنية معاصرة .

ويستهل هذا العدد بدراسة رصينة للأستاذ فاروق خورشيد عن « ارم ذات العماد » ، تلك المدينة التى سار ذكرها على مر الأحقاب وأخذت مكانة خاصة فى التراث العربى والاسلامى .

التراث واعيا بما فى المأثورات الشعبية من مقولات فكرية فيقدم بدراسته اضافة فكرية أخرى لما يحتويه المأثور الشعبى من مقولات تناقلت عبر حقب الزمان عن هذه المدينة النموذج ومع هذه الدراسة المهمة للأستاذ فاروق خورشيد . تأتى دراسة مهمة أخرى للأستاذ عبد التواب يوسف أحد المتخصصين القلائل فى ثقافة الطفل عن « الأطفال والأدب الشعبى » فيشير برؤيته الواعية قضية مهمة حول جدوى الحكايات الشعبية بالنسبة للأطفال . وهل يتقبل الأطفال هذه الحكايات لأن الكبار يفرضونها عليهم أم أن الحكايات الشعبية تشكل ضرورة لازمة للأطفال ، وأن تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها ؟

ويقدم الأستاذ عبد التواب يوسف وجهات النظر المتنوعة والمختلفة حول هذه القضية ويناقش آراء بعض المتخصصين فى هذا المجال المهم من مجالات نقل المعرفة الى الأطفال ، تاركا فى النهاية الباب مفتوحا أمام الدارسين والباحثين لكى يدلوا بدلوهم فيما أسماه بقضية

فيوضح الأستاذ فاروق خورشيد واقع تلك المدينة فى التراث الشعبى العربى بأصولها التاريخية والعقائدية .. تلك المدينة التى جمعت فى التصور العربى بين الحلم والحقيقة . والتى بناها شداد بن عاد على مثال خاص « لم يخلق مثلها فى البلاد » .. فلما بناها شداد أراد أن يسكنها وسار اليها فبلغ منها موصعا ، عندئذ أرسل الله عليه وعلى من معه صيحة من السماء أهلكتهم جميعا فلم يبق منهم أحد .

هكذا تتواتر القصص القديمة فى خطوطها العريضة عن هذه المدينة النادرة .. هذه المدينة النموذج والمثال التى تحدث عنها القرآن الكريم وورد وصفها وذكرها عند عدد من المؤرخين العرب المسلمين وغيرهم ، منهم من هو مصدق بوجودها ومنهم من هو غير متيقن أو متشكك .

ويحلل الأستاذ فاروق خورشيد بدقته المعتادة وبعلمه الموسوعى مجالات التصور العلمى والتأريخى لهذه المدينة الحلم الذى تمثله « ارم ذات العماد » . فينقب فى كتب



الطفولة والقصص الشعبي وليسهموا فى بحث الموضوع من كافة جوانبه .

والمجلة اذ تطرح هذه القضية للنقاش العلمى ترحب بنشر ما قد يصلها من دراسات حول هذا الموضوع المهم من موضوعات الأدب الشعبى وثقافة الطفل .

ومع فنون الغناء فى الصعيد ومجالات أدائها فى لياليه الملاح يقدم الأستاذ توفيق حنا مجموعة من النصوص الغنائية الشعبية التى جمعها ابان عمله ناظرا لبعض المدارس فى محافظتى سوهاج وقنا تحت عنوان « ليالى الصعيد الملاح » والحقيقة أن الأستاذ توفيق حنا يعد نموذجا فريدا لعاشق المأثورات الشعبية عامة ، والأدب الشعبى خاصة ، فقد توافر منذ فترة مبكرة من حياته على جمع كثير من الحكايات والمواويل والأغاني والأمثال وغير ذلك من مواد فولكلورية .



وتحتل قضية استلهم الفولكلور جانبا كبيرا من اهتمام علماء الفولكلور والمبدعين على السواء ، ذلك أن استلهم المأثور الشعبى وتوظيفه فى أعمال فنية ، قديم قدم الفن ذاته ، وعلى ذلك يكتسب الرصد الذى يقدمه الأستاذ الدكتور أحمد عثمان للمصادر الأسطورية والملحمية التى استمد منها شعراء التراجيديات الإغريق موضوعات مسرحياتهم أهمية كبيرة ، ليس بسبيل تأكيد هذه المقولة فحسب ، وانما لتأكيد مجموعة من الحقائق والمعلومات يمكن للقارئ الحصيف أن يستنتجها بنفسه ، بعد امعان النظر فى القوائم الثلاث التى تعتمدها الدراسة لبنائها العام .

ففى القائمة الأولى يضع الدكتور / أحمد عثمان المصدر الأسطورى أو الملحمى ، وأمامه المسرحيات التى استقاها أيسخولوس من هذا المصدر ، وفى القائمة الثانية يفعل الشئ نفسه مع سوفوكليس ، أما القائمة الثالثة والأخيرة فيفردا ليوربيديس ، مقدما لكل قائمة بمقدمة وجيزة ضمنها بعض المعلومات والآراء والمقارنات عن الشعراء الثلاثة العظام الذين جاوزوا المحلية الإغريقية الى العالمية الانسانية ، والدراسة بهذا البناء اللاتقليدى ذات دلالات وفيرة معبرة عن سخاء الأساطير والملحم وغناها الفنى .

وتأتى دراسة الأستاذ / عادل ندا حول « مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية »

التى ينطلق فيها من أن مجتمعنا المصرى على امتداد تاريخه الطويل ، وموقعه المتفرد قد استخلص من خلال تجاربه ومعتقداته مجموعة من القيم ، لعل من أبرزها ( قيمة الصبر ) لتسهم فى الكشف عن جانب مهم من جوانب الثقافة الشعبية ، وانعكاس ذلك على الانسان المصرى وسلوكه وتحديد رؤيته لواقعه وعلاقاته الانسانية المتعددة . وفكرة الصبر وان استمدت بعض أصولها من أساس اعتقادى ، الا أنها أيضا تمتح من خبرات طويلة ضاربة فى جذور التاريخ ، فقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية، وإيمانهم الاعتقادى بالبعث والخلود منذ الأزل على انتشار مفهوم الصبر ، ومع ذلك فان قيمة الصبر لا تمثل قيمة سلبية ، بل هى قيمة ايجابية فعالة لمواجهة عوائق الحياة وشدائدها، علاوة على ما تمثله - فى أحد جوانبها - كعامل من عوامل الضبط والاستقرار الاجتماعى ، وقد حرص الباحث على أن يدعم دراسته بكثير من النصوص التى تدلل على ذلك سواء من الأمثال الشعبية أو القصص الشعبى أو المواويل الشعبية كما أنه لا يغفل جانب التسميات فى هذه القضية وربطها بالظروف الموضوعية المحيطة فى فترة من الفترات فى بعض القرى المصرية ليخلص الى أن الأسماء الموقفية ما هى الا نتيجة للظروف الحياتية الموجهة ، أو الظروف الاجتماعية أو السياسية أو القومية التى يمر بها المجتمع ويتفاعل معها أفراد .

يتلو ذلك ترجمة للفصل الثانى من كتاب فلاديمير بروب « مورفولوجيا الحكاية » أعدها الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمى . ويتناول هذا الفصل « المنهج والمادة » .

وقد قدم الأستاذ عبد الحميد حواس لهذا الفصل بمقدمة علمية شارحة لموضوع الدراسة . كما قام المترجمان باثراء الدراسة بمجموعة من الهوامش ذات الأهمية الكبيرة فى توضيح ما رأيا ضرورة توضيحه للقارئ العربى ، والذى يعد اضافة علمية لمادة الكتاب .



بالإضافة الى هذه الدراسات نواصل المجلة نشر بعض الدراسات التي أعدها المرحوم الأستاذ أحمد رشدي صالح عن الفولكلور المصرى والتي لم يسبق نشرها . فيتضمن هذا العدد دراسة له عن « **التجميل والتزيين** والأزياء الشعبية » موضحا مواصفات الجمال الشعبى وخصائص الحسن كما يحددها المأثور الشعبى . كما يحدد الأستاذ رشدي صالح مسميات أدوات ومواد الزينة المستخدمة ، وكذلك أسماء ودلالات بعض قطع الأزياء الشعبية ، سواء ما اخص منها بالنساء أم اقتصر على الرجال غير مغفل فى الوقت نفسه تأثيرات المراحل التاريخية المختلفة والبيئات الجغرافية المتنوعة ، وواقع الحياة الاجتماعية ، فى اطار من العادات والتقاليد التى تحكم أنماط السلوك فى الحياة اليومية الى غير ذلك من مكونات الذوق الشعبى مقدما فى الوقت نفسه نماذج من الأغاني الشعبية التى تتغنى بالحسن والجمال موضحا دلالات الحسن والجمال فى التصور الشعبى .

ومع هذه الدراسة الرائدة ، تأتى دراسة قيمة أخرى للأستاذ محمود النبوى الشال ، الوكيل الأسبق لوزارة التربية والتعليم لتوضح « **العناصر الأساسية فى بنية الفنون الشعبية التشكيلية** » . فيقدم الأستاذ محمود الشال بوعيه الثاقب لمكونات الفنون الشعبية التشكيلية القيم الجمالية التى تميز أنماطها . كما تهدف دراسة الأستاذ محمود الشال الى تحليل عناصر الفنون التشكيلية الشعبية بغية التعرف على طبيعة هذه الفنون بما يزيد من ادراكنا لها وتدوقنا اياها واحساسنا بها .

كما تأتى دراسة الأستاذ الدكتور الفنان اسماعيل طه نجم عميد كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عن « **التيمة الشعبية فى بينالى الاسكندرية** » لتوضح اهتمام الفنان التشكيلى بعناصر من تراثه الشعبى والكشف عن القيم الجمالية بها وتوظيفها فى أعمال فنية محدثة تتسم بالسمة العالمية للفنون المعاصرة .

ويتناول الاستاذ الدكتور اسماعيل طه نجم بأسلوبه الشاعرى ، وبحس الفنان المصور أعمال بعض الفنانين الذين اهتموا فى أعمالهم الفنية المعروضة ضمن بينالى الاسكندرية السادس عشر أكتوبر ١٩٨٧ - يناير ١٩٨٨ بالتيمة الشعبية .

وقد تضمن المقال عرضا تحليليا للتيمة الشعبية التى وظفها عدد من الفنانين المشاركين فى بينالى هذا العام أو تلك التى تستلهم الطابع الشعبى فى الأعمال الابداعية الحديثة ليؤكد برؤيته الفنية الدقيقة أن الجذور هى التى تمد الأشجار دوما بالغذاء .

وعن الأزياء والتطريز فى الأردن تقدم المجلة دراسة تحليلية عن الوحدات الزخرفية المطرزة على الأزياء الشعبية فى الأردن أعدها الأستاذ خالد الحمزة الأستاذ بجامعة اليرموك بالأردن . كما تتضمن الدراسة رسوما وصورا فوتوغرافية توضح أشكال هذه الأزياء ووحداتها الزخرفية تعرفنا بجماليات الوحدات الزخرفية التى تميز هذه الأزياء .

يلى ذلك دراسة الأستاذ انتصار عبد الفتاح عن « **الدربة** » كآلة ايقاع موسيقية شعبية لها امكانياتها الهائلة ، وهو لهذا يتعرض لأنواع هذه الآلة وطرق صناعتها ، وأنواع الجلود المستخدمة فيها ، وكيفية الأداء عليها ، ودورها فى الموسيقى الشعبية والتقليدية ، كما يتعرض كذلك لتجربة المؤلف الموسيقى الألمانى « فينك » والذى حاول فيها أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدربة - التى أعجب بها إعجابا شديدا - فى متتالية من ثلاث حركات ، يوضحها الباحث فى هذه الدراسة ويأخذ عليها - رغم دقتها - انها لم تفجر كل امكانيات هذه الآلة المرتبطة بالحركة دائما ، والقائمة على عنصر الارتجال ، وهنأ يخلص الباحث الى تجاربه الذاتية مع الآلات الموسيقية الشعبية من خلال أعماله الدرامية كتجربة مسرح العربية الشعبية ، وتجربة المسرح الصوتى التى استخدم فيها ، الى جوار «الدربة» أدوات الحرفيين والأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية ، فى محاولة لايجاد معادل صوتى مرئى للدربة والأدوات المستخدمة معها ،



وتوظيف هذا كله توظيفاً درامياً • كما سجل الأستاذ انتصار عبد الفتاح بالصورة الفوتوغرافية أسلوب وطريقة العزف على هذه الآلة الإيقاعية الشعبية •

وحول الاعتقاد فى الحسد والممارسات الشعبية المرتبطة به يقدم الأستاذ / محمد عبد السلام إبراهيم بحثه حول ( الحسد والرقية فى المعتقد الشعبى ) ذلك الاعتقاد الذى يشكل جزءاً مهماً من سمات الوجدان الشعبى ، ويقوم أساساً لكثير من المأثورات والممارسات الشعبية التى توجه سلوك الإنسان المصرى •

وإذا كان الحسد صفة يتصف بها بعض الناس فى المعتقد الشعبى ، فإنه يوجد بالمثل من يشتهرون بالقدرة على القيام بـ ( الرقوة ) وهى العلاج الناجع - طبقاً لما يراه التصور الشعبى - لدرء الحسد • وقد عرفت الرقوة منذ أزمان بعيدة ، إذ استخدمتها إيزيس لتعيد الحياة إلى طفلها ( حورس ) بعد أن لدغته عقرب كما عرفها العرب القدماء باسم ( الأخذة ) واستخدمها الرسول ( ص ) فى مواقف كثيرة وفى النهاية يقدم الباحث لشرح الدراسة عدداً من نصوص الرقوة المستخدمة خلال هذه الطقوس لدرء الحسد ، واتقاء الشرور الناجمة عنه •

يلي ذلك مقال الأستاذ يسرى عبد الغنى عن « سيرة غنيرة العيسى بين الواقع والأدب الشعبى » موضحاً جوانب هذه الشخصية التاريخية والملحمة التى لعبت دوراً مهماً وأساسياً فى الثقافة العربية تراثاً ومأثوراً ، حتى أصبح لها وجودها التاريخى والشعبى فى الوقت نفسه •

إضافة لما سبق ، يقدم فى مكتبة الفنون الشعبية الأستاذ عبد العزيز رفعت عرضاً لكتاب ( الوقوع فى دائرة السحر - ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الانجليزى ١٧٠٤ : ١٩١٠ م ) للدكتور محسن جاسم الموسوى ، حيث تعرض الدراسة للأبحاث التى تمت حول ألف ليلة وليلة أو ( الليالى العربية ) فى تاريخ الأدب الانجليزى ، ومدى تأثير نصوص ترجمات

الليالى فى الدراسات النقدية والروائية على مدى يزيد عن قرنين من الزمان • وقد أبرز الأستاذ عبد العزيز رفعت الاغفال المتعمد لأثر ألف ليلة وليلة على الأدب الانجليزى فى هذه الحقبة الطويلة ، واقتصر النقاد ومؤرخى الأدب على الإشارة إلى أثر الاغريق والرومان فى النهضة ، واستمرارهم فى اجترار هذه المقولة البالية !

هذا وتتضمن جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فضلاً عن المعارض والندوات التى أقيمت فى مصر ، تغطيه لبعض المواكب الاحتفالية الشعبية ، حيث يقدم لنا الأستاذ سمير جابر وصفاً تفصيلياً لمظاهر الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، والمهرجانات الاحتفالية التى تصاحبها فى مدينة ملوى بمحافظة المنيا ، وقد تابع الباحث هذا الاحتفال على مدى ثلاثة أعوام منذ عام ١٩٨٥ حتى الآن •

كما تقدم الفنانة سوسن عامر من خلال الجولة أيضاً عرضاً موجزاً لرحلة استطلاعية إلى واحة سيوة ، حيث تصف لنا أفراح سيوة وبعض المظاهر الاحتفالية الأخرى المتعلقة بدورة الحياة ، كما أضافت من خلال هذا العرض بعض المعلومات المهمة حول الأزياء والحلى الشعبية فى تلك الواحة الشهيرة •

وفى الجولة أيضاً يقدم لنا الأستاذ إبراهيم حلمى وصفاً لمعرض الفنان الحاج رمضان سويلم كما يقدم تقريراً حول معرضه الذى أقيم بمعهد جوته الألمانى بالقاهرة •

وعن معرض الصور الفوتوغرافية للفنان فتحى حسين حول النوبة القديمة الذى افتتح مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجى بقصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية قدم الأستاذ جودت عبد الحميد يوسف وهو أحد الذين ساهموا فى تحرير المجلة منذ الأعداد الأولى لها عام ١٩٦٥ ، تعريفاً عن موضوع هذا المعرض وإشارة لبعض الدراسات التى قامت حول النوبة قديماً وحديثاً •



# أرمذات العمد

فاروق خورشيد

لم تكف البشرية عن أحلامها منذ بداية الوعي بذاتها وحتى اليوم ، وما كل ما أحرزته من تقدم فى مضمار الحضارة والمدنية ، ودنيا المعرفة والعلم والصياغة الا المحصلة الفعلية والعملية لأفلامها التى لم تنقطع أبدا ، ولن تنقطع أيضا حتى تكف البشرية عن الوجود فوق الأرض . وقبل أن تتجسد هذه الأحلام فى عطاءات الفن المختلفة ، ظهرت كآمان وأحلام يقظة ، فى الحكايات البدائية الأولى ، وفى أسجاع الكهان ، وفى أخبار الخالمين الكبار الذين خرج من أصلابهم المبدعون والفنانون الذين حولوا كل هذه المواد ( الخام ) البدائية الى رؤى فنية فى الرسم والنحت وفى الموسيقى والرقص ، وفى الفنون القولية شعرية كانت أم درامية ، روائية كانت أم قصصية أم مسرحية - فما الفن فى حقيقته الا التعبير عن عالم الوجدان للبشرية التى تعبره فى بحثها اليومى عن البقاء وخبز اليوم ، ويأتى الفن ليرسم هذا الواقع المدفون ويجسده لترى البشرية وجدانها الحقيقى ، بكل ما فيه من مخاوف وأوهام ، وبكل ما فيه من آماني وأحلام - ويقهر الفن الواقع اليومى الصلب، لينفذ الانسان من نشوته الجافة الى حقيقة عالمه الداخلى الذى هو المحرك الحقيقى والرئيسى فى سعيه نحو الأفضل والأحسن ، وفى أندفاعه الدائم وراء الشوق والمغامرة لتحقيق هذه الرؤى التى تملأ وجدانه سواء فهمه أم لم يفهمه وسواء أدركه أم لم يدركه بعقله الواعى المسيطر على سلوكه يومه ، وصراعات لحظاته الآنية المؤقتة المعاشة .



وتظل الحقيقة قائمة ، حقيقة ان أحلام الانسان صنعته ، وأنها خرجت الى حيز وجوده تمثله في الفن حين أدرك حقيقة عالمها وطبيعتها ، وخرجت الى حيز التجربة والمحاولة العملية ، حين اختلطت في ذهنه الرؤى ، واضطرب بين الحلم والحقيقة ، فحاول أن يجعل من أحلامه حقيقة واقعة ، وحين قفز عباس بن فرناس بأجنحته الريش من فوق قمة الجبل كان يجسد هذه المحاولة في المزج بين دنيا العلم ودنيا الحقيقة ، هذا المزج الفطري البدائي ، ولكن حين جسد كاتب سيف بن ذي يزن الحلم في صورة الجن الطائر ، أو جسد كاتب ألف ليلة وليلة الحلم في صورة البساط السحري أو الحصان المسحور ، كان التجسيد هنا تجسيديا فنيا استغل الحلم في الكشف عن دنيا أحلام الانسان وأشواقه وأماله البعيدة في التخلص من قيد المكان ، وقيد الزمان على السواء . . . وقد سارت الوسيطتان جنبا الى جنب في الكشف عن تمردات الانسان وأشواقه الى عالم الفعل والصناعة واستطاع البحث العلمي أن يخرج الحقائق من وسط الأحلام ، وأن يشيد الحلم التجريبي ، والمعرفة الثابتة التي حققت هذه الأشواق واحدة تلو الأخرى تحقيقا يقوم على دنيا الواقع الذي ازدادت معرفة الانسان به ، وعلى تطويع دنيا الواقع هذه وكل ما فيها من حقائق جزئية لاجراء أحلام الانسان وأشواقه الى عالم الفعل والصناعة والحقيقة ولكن البشرية انتظرت طويلا هذا التحرك البطيء من عالم السحر ودنياء المختلطة المشوشة الى عالم العلم وحقائقه العملية والمتطورة في آن واحد . . . وفي خلال هذا الانتظار لم ينتظر الحالمون ، بل ظلوا دائما يشرخون جدار الواقع الصلب أما بقفزاتهم الحاملة من دنيا الحلم الى دنيا الواقع كما فعل عباس بن فرناس ، أو بابتداعهم الفنى الذى يزيح الستار عن عالم الحلم من خلال الفن وأدواته المتعددة كما فعل كتاب الأدب الشعبى ، وكتاب الروايات والملاحم والسير . . . ونحن نستطيع ان نقول ان التعبير الفنى عن الأحلام الانسانية من خلال ترجماتها الروائية والشعرية تعنى مرحلة متقدمة فى السلوك البشرى ، وتعنى تطورا مهما فى ردود الفعل الانسانى أمام الحلم . . . بينما نستطيع أن نقول أيضا ان الخلط المادى ما بين

الحلم والحقيقة يمثل المرحلة البدائية ، والفطرية فى السلوك الانسانى الممزق بين عالمى الحلم والواقع . . . وترجمة المخاوف وترجمة الأحلام الى واقع ممارس فعلى تشوبه السذاجة والفطرية ، وهو نفسه الذى مكن للكهنة ان يحكموا على رقاب البشرية لفترة طويلة ، وهو نفسه الذى ساعد على تجسيد معنى الاله فى التماثيل والأصنام ، وهو نفسه الذى يكمن خلف أعمال السحر والشعوذة التى عرفتتها الانسانية فى فجور وجودها على الأرض . . . ومن هذا المنطلق كانت ترجمة المعانى الى مجسّدات حقيقية ملموسة حتى يستطيع الانسان أن يتعامل مع هذه المعانى تعاملًا مباشرًا بعيدًا عن التجريد الذى لم تكن قدراته الذهنية أو الوجدانية قادرة عليه فى هذه الحقبة البعيدة من تاريخ البشرية . . . وتحكى لنا كتب التاريخ القديمة وكتب الأدب المليئة بالمرورثات الشعبية ان ( أول ما بنى على وجه الأرض « الصرح » ويسمى « الجدل » بناء النمرود الأكبر من كوش بن حام بن نوح ) . . . ويصفه لنويرى صاحب « نهاية الأرب » الذى نقلنا عنه هذه العبارة بقوله : ( وكان طوله فى الهواء خمسة آلاف ذراع ، وعرضه ثلاثة آلاف ذراع ، وكان مبناه بالحجارة والرصاص ، والكلس والشمع واللبن ، بناء لينجيهِ وقومه من بأس الله عز وجل ) . . . الخوف هنا خرج من حيز الوهم الى حيز الفعل ، فبنى النمرود هذا الصرح ليختبئ فيه من الاله الذى يخشاه ويخاف بطشه وجبروته . . . الا أن الشعبى صاحب « العرائس » يرى لبناء هذا ( الصرح ) القديم سببا آخر ، أكثر دخولا فى باب اختلاط الوهم بالحقيقة ، والحلم المخيف بالواقع الممارس ، اذ يقول ( ثم ان النمرود الجبار لما حازه ابراهيم عليه السلام فى ربه قال ان كان ما يقول ابراهيم حقا فلا انتهى حتى أعلم من فى السماء . . . فبنى صرحا عظيما عاليا ببابل ورام منه الصعود الى السماء لينظر الى اله ابراهيم فيما يزعم . . . ) ثم يمضى ليحكى لنا كيف صعد الى أعلى الصرح فى تابوت مربوط بأرجل النسر واللحم معلق على عصا فوق التابوت وأخذ قوسه وأطلق النسر لتصعد الى السماء لبحث عن اله ابراهيم ، أو ليحارب هذا الاله بقوسه ونشابه . . . أيا كان الأمر فهنا صورة لمحاولة تجسيد المعنى وتحويله الى حقيقة بهذه



السذاجة الفطرية في التفكير والتنفيذ معا ..  
 فهذا الملك يبني هذه القلعة ليختبئ فيها من  
 غضب الله ، وكأن هذا الغضب من الممكن ان  
 تحول دونه الجدران والحصون ، أو هو يبني هذا  
 الصرح العالى ليصل الى السماء حيث يوجد اله  
 ابراهيم وليحاربه .. وكان تصوره ان الاله في  
 السماء يقتضى منه ان يذهب اليه هناك  
 ليحاربه .. وقصة النمرود وحرصه تمثل  
 بوضوح هذا التجسيد للمخاوف والأحلام من  
 عالم الرؤى والخيال الى عالم الواقع المحدود وبكل  
 الامكانيات المتاحة للانسان .. الا أن كتب الأدب  
 والتاريخ ، والتي تختلط فيها الأخبار الصحيحة  
 بالرؤى الشعبية تحمل قصة أخرى أعمق دلالة  
 على هذا التجسيد الانساني في محاولات الانسان  
 العاجزة لتحقيق أحلامه تحقيقا واقعيا  
 ملموسا .. وهذه القصة هي حكاية « ارم  
 ذات العماد » .. أو مدينة الأحلام القديمة  
 التي بناها شداد بن عاد ليحقق لنفسه ولقومه  
 الجنة الموعودة للصالحين والمؤمنين في الآخرة ،  
 فيقدم شداد على بنائها على الأرض ليدخلها هو  
 وقومه ، ربما تحديا لارادة الاله الذي وعد بها  
 الناس في الآخرة فبناها هو - شداد - في  
 الدنيا - وربما تحقيقا للحلم الذي راود الانسان  
 في الراحة من العناء والمتعة بكل ما على الأرض  
 من خيرات ، والذي وعد به الأخيار بعد الموت  
 والحساب ، فجاء شداد ليحاول ان يحققه على  
 الأرض وقبل الموت ودون حساب .. ويحكى  
 النويرى في نهاية الأرب حكاية هذه المدينة  
 باختصار في الجزء الأول من كتابه فيقول :  
 ( وهي التي ذكرها الله عز وجل في كتابه  
 العزيز : فقال تعالى : « ألم تر كيف فعل ربك  
 بعاد ارم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في  
 البلاد » .. وكان سبب عمارتها ان شداد بن  
 عاد بن ارم لما سمع وصف الجنة سولت له نفسه  
 أن يبني مثلها ، فبنى مدينة بين حضرموت  
 وصعاء ، طولها اثنا عشر فرسخا ، وعرضها مثل  
 ذلك ، وأحاط بها سورا ارتفاعه خمسمائة ذراع ،  
 غشاه بصفائح الفضة المموهة بالذهب فلا يدركه  
 البصر اذا أشرقت عليه الشمس ، وبنى داخلها  
 مائة ألف قصر ( بعدد رؤساء أهل مملكته ) من  
 الذهب والفضة وكذلك جذع سقوفها وأعمدتها ،  
 وأجرى في وسطها نهرا صفح أرضه بالذهب

وجعل على حافته أنواع الجواهر واليواقيت بدلا  
 من الحصاء واللقى فيه المسك والعنبر بدلا من  
 الحمأة ، وفرع منه جداول الى تلك القصور  
 والمنازل ، وعرش على شطوطها من الأشجار  
 ما كان لزهرة عرف طيب ورائحة ذكية .. زعموا  
 انه أقام في بنائها ثلثمائة سنة ، فلما تم بناؤها ،  
 زاد في طغيانه وخرج من حضرموت اليها  
 ليسكنها ، فلما أشرف عليها جاءته صيحة من  
 السماء فأهلكته هو وجنوده ) ..

والنويرى يعود الى حكاية هذه المدينة  
 بالتفصيل في الجزء الثالث عشر من كتابه ،  
 فيفيض في وصف المدينة ، وفي وصف مراحل  
 بنائها ، وكيفية هذا البناء ، وجلب كل هذه  
 الدرر والجواهر من كل أركان الأرض التي يملكها  
 شداد بن عاد ..

ونحن هنا أمام ملك اتسع ملكه ، وقهر كل  
 أعدائه ، وملك أمور الناس وأمور حياتهم ،  
 فأزدهى وطمع وتجرى ، ولم يعد يطيق ان يذكره  
 أحد بأنه انسان يفنى كما يفنى الناس ، وأنه  
 انسان محدود القدرة مثل غيره من الناس ..  
 فيتحدى فناءه ومحدوديته ، بالمزيد من الطغيان  
 والظلم والجبروت على شعبه وأمتة ، ثم يحاول  
 أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه لا يبالي بقدرة  
 الله ، ولا يعترف بوجود قوة غير قوته ، أو قدرة  
 غير قدرته .. ويأخذ التحدى أشكالا متعددة فمن  
 بناء صرح لا تصل اليه قدرة الله في زعمه ، الى  
 الصعود الى السماء لمحاربة الله في وهمه الى مثل  
 هذه المدينة التي تريد أن تساوى بين قدرة شداد  
 وقدرة الله أمام نفسه وأمام رعيته .. ويقول  
 الثعلبي في العرائس موضحا هذا المعنى : ( وبنى  
 شداد تملك وحده ، ولم ينازعه أحد ، وكانت  
 له الدنيا كلها ، وكان مولعا بقراءة الكتب  
 القديمة ، وكان كلما مر فيها على ذكر الجنة دعت  
 نفسه أن يجعل تلك الصنعة لنفسه في الدنيا  
 عتوا على الله تعالى وكفرا ، فلما قر ذلك في  
 نفسه أمر بصنعة تلك المدينة التي هي ارم ذات  
 العماد .. ) .. ويضيف الثعلبي هنا حلم  
 الانسانية القديم بالجنة ، ذلك الحلم الذي جاء  
 في الكتب القديمة ، ليصف الجنة ، ويحدد  
 صفاتها ، تلك الجنة التي يوعد بها المؤمنون من  
 عباد الله في كل دين وكل عقيدة ، اذ هي البديل



لعناء الدنيا ، وما فيها من آلام وحرمان وجهد لا ينتهى . . كما يؤكد الثعلبى على ان نفس شدداد لم تنازعه الى تحقيق هذا الحلم الا بعد ان دانت له الدنيا وانفرد بملكها وحده ، لا ينازعه فيها أحد . . واذا استطاع ان يقهر كل عقبة أمامه ، وان يتحدى كل ملك على الأرض فيهزمه ، وكل ثروة على الأرض فيحصل عليها ، لم تقف نفسه الطموحة به عند هذا الحد ، بل اندفعت فى طموحها ، وطغيانها وتجبرها ، لتتحدى هذه القوة التى يحس بوجودها ولا يستطيع أن ينازعها نفوذها فى أعماق الناس ، وطاعة الناس لها ، وخوفهم منها ، وطمعهم فى رضائها بأفعال الدنيا ، للحصول على ثواب الآخرة وما ثواب الآخرة الا هذه الجنة الموعودة . . واذا كان شدداد قد حقق حلم الملوك قبله بامتلاك الأرض وما عليها ، والانفراد بحكمها ، فهو يندفع ليحقق طموح الطغاة من قبله ، بأن يكون ملك الأرض والسما ، فالاحساس بالقدرة ، والاحساس بالتحكم فى سائر الناس كلهم يؤدى بصاحبه الى مثل هذا الطموح الغبى والأعوج ، ومن هنا كانت هذه المحاولة ( عتوا على الله تعالى وكفرا ) . . ومن هنا يأتى العقاب الحاسم . . ثلثمائة عام يقضيها رجال شدداد ( مائة قهرمان مع كل قهرمان ألف من الأعوان ) . . وكل ما فى الدنيا من أشجار وزبرجد وياقوت ولؤلؤ وذهب وفضة ، بل وما فى أيدي الناس من متاع . . ويقول كعب الأحبار لأمر المؤمنين معاوية بن أبى سفيان حين يستدعيه ليسأله فى أمر هذه المدينة : ( يا أمير المؤمنين انما سماها الله تعالى ارم ذات العمداد من أجل العمداد التى تحتها من الزبرجد والياقوت وليس فى الدنيا مدينة من الزبرجد والياقوت غيرها فلذلك قال : التى لم يخلق مثلها فى البلاد . . ) . . وبعد كل هذه السنوات يفرغ البناء من ارم المدينة فيستعد شدداد للانتقال اليها . . ( فأمر ألف وزير من خاصته أن يهيئوا اسبابهم ويعملوا على نقله الى ارم ذات العمداد ، وأمر رجالا ان يسكنوا تلك الأحلام ، وان يقيموا فيها ليلهم ونهارهم ، وأمر لهم بالعطاء والأرزاق ، وأمر الملك من أراد من نسائه وخدمه أن يتجهزوا الى ارم ذات العمداد ، فأقاموا فى جهازهم عشرين سنة . . ) . . كل هذا الانتظار الطويل ، وكل هذا الجهد الفائق ، وما صاحبه من استعدادات ،

ومن تعدييات ومن اغتصاب للأرض ، وعبودية وسخرة للعمال ، ومن سرقة ومصادرة للجواهر والذهب والفضة ، آلاف الآلاف من الجنود وآلاف الآلاف من البناة ومن العمال المهرة لتمهيد الأرض ورفع الأتربة وجلب المؤن . . والرزق مبذول ، والعطاء للمتعهدين والمهندسين والبناة وافر . . ثم يأتى اليوم الموعود بعد أن تم البناء ، وتحقق الحلم وغدت المدينة حقيقة واقعة ، وشيئا فريدا فى الدنيا كلها فهى المدينة التى ( لم يخلق مثلها فى البلاد ) . . ثم يستغرق استعداد الملك للمسيرة اليها مع نسائه ووزرائه ورجاله عشرين سنة أخرى . . ( ثم سار الملك بمن أراد الى أرض أبيه ، وخلف من قومه أكثر مما سار به . . فلما انتقل وسار اليها ليسكنها ، وبلغ منها موضعا ، وبقي بينه وبين دخولها مسيرة يوم وليلة ، بعث الله تعالى عليه وعلى كل من كان معه صيحة من السماء فأهلكهم جميعا ولم يبق منهم أحدا . . ولم يدخل شدداد ولا من كان معه ارم ذات العمداد ، ولم يقدر أحد منهم على الدخول فيها حتى الساعة ) وهكذا ينهى كعب الأحبار حكايته عن ارم ذات العمداد وهو يجيب على أسئلة معاوية بن أبى سفيان كما يروى الثعلبى فى كتابه المسمى بالعرائس مرة ، وبقصص الأنبياء مرة ، وببواقيت البيان فى قصص القرآن كما يسميه النويرى فى نهاية الأرب . .

كل العناء ولا شئ الا الفناء . . فلن يقوى انسان على التمرد على ارادة الاله القوى القادر ، ولن يغنى عناؤه شيئا ، الا انه لن يستطيع أن يغير من أمر أراده الله شيئا . . مد الله لشدداد فى الأيام والقوة والسلطة وأمده بالمال والرجال ، وأصحاب الهندسة والبنائين ، من يشيدون القصور ، ويشقون الترع ، ويزرعون كل نبات الأرض فى مكان واحد ، ويزينون المدينة بكل جواهر ومعادن وزينات الأرض ، ثم حين يقترب من تحقيق الهدف ضاع كل شئ ، وعرف الانسان انه عاجز فى محيط الارادة الكبرى ، وأنه لن يحقق شيئا الا باذن لغاية ، واذن سمح لشدداد أن يبنى المدينة وأن يحقق معجزة لا يوجد لها نظير فى العالم والغاية أن يحرم من دخول الجنة التى بناها ، فهو قد بناها باذن الله ، وهو يحرم منها باذن الله ، وله فى كل ما يفعل حكمة ، يجب على



الانسان ان يعرفها ، وان يقر بعجزه ، وبمحدوديته ، وتخبطه الدائم بين يد القدرة تفعل به ما تشاء ، وقتما تشاء ، وكيفما تشاء ، وهذا المعنى يبرزه النص القرآنى فى سورة الفجر اذ يجمع بين من ازدهارهم عطاء الدنيا فنسوا ، وعيد الآخرة ، وتمردوا على خالقهم وعلى من رهبهم ملكهم وجاههم ٠٠٠ اذ يقول تعالى :

ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، ارم ذات العماد ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد ، وثمود الذين جابوا الصخر بالواد ، وفرعون ذى الأوتاد ، الذين طغوا فى البلاد ، فأكثروا فيها الفساد ، فصب عليهم بأن قدرة الله لا تدانيها قدرة ، وارادته لا تقف ربك سوط عذاب ، ان ربك لبالمرصاد ٠٠ ) صدق الله العظيم ٠٠ فقد جمع تعالى بين عاد و ثمود وفرعون ، وجمع لهم صفات الاحساس بالثبات والقدرة ، التى أدت بهم الى الاحساس بالطغيان والتمرد ٠٠ ثم يذكر سبحانه ان عذابهم قائم وأنه لهم ولأمثالهم بالمرصاد ٠٠ وأيا كان الأمر فى تفسير الآية وربطها بآيات السورة كلها ، فمن الواضح انها جاءت فى سياق تذكير الانسان أمامها ارادة ٠٠ وأن آمال الانسان فى القوة أو البقاء آمال موقوتة لأنه هو نفسه موقوت ، لأن حياته موقوتة ، وانه مهما عاش ومهما طغى لن يبقى ليحصل على ثمرات طغيانه ، وحصيلة بقاته ٠٠ وقد استقر هذا المعنى فى ضمائر الناس ، وارتبط الفناء باسم ارم ، كما ارتبط بها أيضا استحالة البقاء ٠٠ ولعل هذا هو المعنى الذى قصد اليه امرئ القيس فى أبيات له ص ١٦٧ من ديوانه طبعة دار صادر ، اذ يقول :

انى على استتب لومكها  
ولم تلوما فجرا ولا عصما  
كلا يمين الاله يجمعنا  
شئ واخواننا بنى جشما  
حتى تزور الضباع ملحمة  
كأنها من ثمود أو ارما

وأيا كان الأمر ، فان لقصة هذه المدينة المفقودة بعدا آخر ، ذلك ان كتب الأخبار تروى ان أحد الأعراب رأى المدينة فى عصر معاوية بن أبى سفيان ، فيروى صاحب العرائس وكذلك صاحب نهاية الأرب ، وغيره من الرواة عن

( سفيان بن منصور عن أبى وائل ) أنه قال ان رجلا يقال له عبد الله بن قلابة خرج فى طلب ابل له ندت ، فوقع على مدينة بها حصون وأعلام وقصور معلقة تحتها أعمدة من زبرجد وياقوت ، وفرشت أرض المدينة باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران ٠٠ وازقتها تحتها أنهار وقنوات من فضة حولها أشجار من كل الثمرات فقال ( هذه الجنة التى وصفها الله لعباده فى الدنيا ، الحمد لله الذى أدخلنى الجنة ) ثم حمل ما استطاع من اللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران مما فرشت به الأرض ولم يستطع أن يأخذ من الزبرجد والياقوت لأنها كانت ملتصقة بالأبواب والجدران ، ثم رجع الى اليمن فأظهر ما عنده وأعلم الناس بأمره ، فبلغ أمره معاوية ، فاستحضره ، فقص عليه أمر المدينة وأراه ما خرج به منها ( ثم قال معاوية ، كيف أصنع حتى أعرف اسم هذه المدينة ولمن هى ومن بناها ، والله ما أعطى أحد مثل ما أعطى سليمان بن داود عليه السلام ، وما أظن أنه كان له مثل هذه المدينة ) ٠٠ فنصحه جلساؤه ان يستدعى كعب الأخبار ليسأله أمر المدينة ( فان كعبا سيخبر أمير المؤمنين بخبرها وأمر هذا الرجل ان كان دخلها ، لأن مثل هذه المدينة على مثل هذه الصفة لا يستطيع هذا الرجل دخولها الا ان يكون قد سبق له فى الكتاب دخولها ، فيعرف ذلك ) ، ويرسل معاوية ليستحضر الى مجلسه كعب الأخبار ، وحين يصف له معاوية المدينة يخبره انها ارم ذات العماد التى بناها شداد ويحكى له كعب الأخبار خبر المدينة وكيف بنيت ولماذا بنيت ، فاذا ما انتهى من حديثه قال ( ولم يدخل شداد ولا من كان معه ارم ذات العماد ، ولم يقدر أحد على الدخول فيها حتى الساعة ، فهذه صفة ارم ذات العماد ، وأنه سيدخلها رجل من المسلمين فى زمانك هذا ، ويرى ما فيها . فيحدث بما عاينه ولا يصدقه . ) فاذا ما سأل عن وصف ذلك الرجل وصف له عبد الله بن قلابة وصفا دقيقا ، فصدق معاوية القصة وصدق أيضا حكاية ارم ذات العماد ، كما جاءت فى وصف عبد الله بن قلابة ، وكما وصفها كعب الأخبار أثناء حكايته لقصة شداد معها ٠٠ وهكذا تأتى هذه الاضافة لتؤكد وجود شاهد عيان للمدينة وصفها وحكى حكايتها ، وهذا الشاهد ينسب لمعاوية بن أبى سفيان أنه التقى



به وسمع عنه القصة بنفسه ، كما أن وجود هذا الشاهد يؤكد قصة كعب الأحبار الذي تنبأ بأن هذا الشاهد نفسه سيرى المدينة وسيحكى عنها ، ومن الواضح ان القصة كلها مختلفة ، لتؤكد حكايات كعب الأحبار ، وتؤكد صدق ما عنده من قصص موجودة في الكتب القديمة التي بها كل شيء حدث في الماضي ويحدث في الحاضر ، وسيحدث في المستقبل أيضا ٠٠ ولهذا فمن الطبيعي أن تنتهي الجلسة بين معاوية وكعب الأحبار فيقول معاوية ، ( يا أبا اسحق لقد فضلك الله على غيرك من العلماء ، ولقد أعطيت علم الأولين والآخرين ما لم يعطه أحد ) ومن الطبيعي والأمر كذلك أن يرد كعب الأحبار قائلا : ( يا أمير المؤمنين ، والذي نفس كعب بيده ما خلق الله في الأرض شيئا الا وقد فسره في التوراة لعبده موسى عليه السلام تفسيراً ، وان هذا القرآن أشد وعيدا وكفى بالله شهيدا ووكيلا ) ٠٠ فالكتب القديمة التي يرجع اليها كعب الأحبار هي التوراة ٠

أما كيف جاء في التوراة ان عبد الله بن قلابة سيرى هذه المدينة في زمن معاوية بالذات فشيء متروك لكعب الأحبار ومن روي عنه ، كما يروون عنه أيضا قوله ( وسيدخلها أهل هذا الدين في آخر الزمان ) ٠٠ وهذه العبارة تعني بالضرورة أن المدينة موجودة ولكنها مخفية عن العيون ، وان المسلمين ( أهل هذا الدين ) موعودون بدخولها في آخر الزمان ٠٠ فهل كان يعني أنها هي نفسها الجنة التي وعد بها ( أهل هذا الدين ) ، أم هي مدينة شداد وحسب وسيحتاج للناس دخولها في آخر الزمان ليكون دخولهم اياها من علامات نهاية الزمان ٠٠٠

ومجالس معاوية تلقى فيها الحكايات ، وعن طريق هذه المجالس تسربت الكثير من القصص والحكايات مسنودة الى القصص ومبرهنة بأسئلة معاوية لهم كلما ظهر في حديث القصص ما يخرج عن المألوف ، أو ما يثير الشك ، وفي هذه الحكاية التي نحن بصدها يسأل معاوية كعب الأحبار حين يخبره أن رجال شداد ظلوا يبنون في ارم ثلثمائة عام ( فقال معاوية : كم كان عمر شداد ؟ فقال : سبعمائة سنة فقال معاوية : لقد أخبرتنا عجبا ، فحدثنا ٠٠ ) ومثل هذه

الأسئلة كثيرة في مجالس معاوية مع عبيد بن شريه في كتاب أخبار ملوك اليمن وكله عبارة عن مجالس بين معاوية وعبيد يحكى فيها عبيد عن ملوك اليمن القدماء ٠ ومعاوية كان شغوفاً بالقصص وأخبار الأمم السابقة ويحكى المسعودي في الجزء الثاني من « مروج الذهب » أن معاوية ( كان اذا صلى الفجر جلس للقاص حتى يفرغ من قصصه ) ٠٠ ويقول بعد أن يسرد وصفا لحياة ومجلس حكمه طوال النهار ٠٠ ( حتى ينادى بالصلاة الآخرة فيخرج فيصلي ، ثم يؤذن للخاصة وخاصة الخاصة والوزراء والحاشية ، فيؤامره الوزراء فيما أراد وأصدروا من ليلتهم ، ويستمر الى ثلث الليل في أخبار العرب وأيامها ، والعجم وملوكها وسياستها لوعيتها ، وسائر ملوك الأمم وحروبها ومكايدها وسياستها لرعيها ، وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة ، ثم تأتيه الطرف الغبرية من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المأكلات اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك وأخبارها والحروب والمكايده ، فيقرأ ذلك عليه غلمان له مرتبون وقد وكلوا بحفظها وقراءتها ، فتدب بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات ) ٠٠ فلا عجب إذن ان نشطت حركة القصص في عهده ، ولا عجب ان دونت الكثير من أخبار القصص العجيبين من الجاهليين والذين ما زالت لديهم في حافظتهم أو في كتب مدونة الكثير من حكايات وأساطير وقصص الأمم السالفة من عرب وعجم وغير العرب والعجم من أمثال كعب الأحبار ووهب بن منبه وعبيد بن شريه « ولا عجب أن تذكر الكتب هذه المجالس ، بينه وبين هؤلاء القصاصين أو الأخباريين ، ولا عجب أن تذكر الكتب المتأخرة تأليفا هذه المجالس وكأنها حقيقة حدثت ٠٠ يشفع لها ذكر اسم معاوية بن أبي سفيان ، وما قاله وما حاور به القصاصين ، وما أجابوه وما ذكروه من حكايات وأشعار ٠٠ الا ان هذه القصة تتعرض للشك فيها حين تروي وغفل الشيباني فيما يكتب الثعلبي ان رجلا من أهل حضرموت اسمه ( بسطام ) ٠٠ قد عثر على قبر شداد في داخل مغارة منحوتة بالجبل المطل على البحر ، وحمل هو وصاحب له من هذا القبر أحمالا من الذهب والجواهر ومعها لوح من



الذهب مكتوب عليه أبيات من الشعر على لسان شداد ينعى الدنيا ومن يطعم فيها ٠٠ بينما يحكى وهب بن منبه فى كتاب « التيجان » قصة أخرى عن رجل من عاد اسمه ( الهيمسع بن بكر ) صاحب معه فتى من عبس وآخر من خزاعة فى مغامرة مخوفة داخل مغارة فى الجبل مليئة بالطلسمات والحيل المعمولة بالحكمة لمنع المصوص واخافتهم فيهرب رفيقاه من هول ما يشاهدون من ثعابين وأسود وتنانين لها دوى وأصوات مرعبة ، ويستمر هو فى مغامرته حتى يصل الى ( دار عظيمة وفيها بيت فى وسطه سرير من ذهب وعليه شيخ على رأسه لوح من ذهب معلق وسقف البيت مرصع بأصناف اليواقيت وعلى رأسه فى الحائط لوح من ذهب فيه مكتوب ( أنا شداد بن عاد عشت خمس مائة عام وافتضضت فيها ألف بكر ، وقتلت ألف مبارز وركبت ألف جواد من عتاق الحيل ) ، ثم تأتى بعد هذا أبيات السفر نفسها التى جاءت فى رواية الثعلبى وفيها مرارة واعتبار بمعنى الموت بعد السلطة والقوة وطول العمر ٠٠ الا أن وهب بن منبه يزيد عن قصة الثعلبى ويضيف اضافة جديدة اذ يحكى عن الهيمسع انه قال ( ثم ملت الى الركن الذى عن يمينه فاذا هو سرير من ذهب عليه جارتان فوق رأسهما فى الحائط لوح من ذهب وقال من عاج فيه مكتوب ( أنا حبة وهذه لبة بنت شداد بن عاد ، أتت علينا أزمان انفقنا فيها الطارف والتلبد على عبيدنا ، ثم طلبنا صاعا من برصاع من ثمر فلم نجد - فمن رأنا فلا يثق بالزمان وليكن على بيان فانه يحدث العز والهوان ) قال : وهب ، فأخذ الهيمسع الألواح وما باليب من ذهب وجوهر وياقوت وخرج ) ٠٠ فى الخبرين معا ، نجد جثة شداد مسجاة فوق سرير ، ومعها لوح يحمل كلمة قدرية لمعنى ما مثله شداد فى حياته وطغيانه ، وفى موته العاجز البائس ، مثله مثل أى انسان لم يحظ من العمر أو الملك أو المال أو السطوة بمثل حظوته ٠٠ وهنا تناقض واضح اذ كيف أمكن أن يفنى شداد وقومه بالصيحة التى أرسلها الله عليهم قبل بلوغ ارم ذات العماد ، ثم توجد جثته بعد ذلك مدفونة فى مغارة محصنة بكل الطلاسم التى تمنع عنها العدوان والسرقة ، ومليئة بكنوز الأرض وذخائرها ٠٠ ويثور هذا السؤال أمام الثعلبى فيقول : ( قال أغفل

الشيبانى : سألت علماء حمير عن شداد بن عاد ، فقلت : أنه أصيب وقد دنا من ارم ذات العماد فكيف وجد شلله فى تلك المغارة وهى بحضرموت فقالوا : انه لما هلك شداد وقد كان أبوه خلفه على ملكه بحضرموت فأمر بحمل أبيه الى حضرموت ، فحمل مطليا بالصبر والكافور ، فأمر أن تحفر له تلك المغارة واستودعه فيها على ذلك السرير الذهب والمه تعالى أعلم ٠٠ ) فكان الثعلبى قد أحس بما أحسنا به من تناقض فشاء أن يزيل هذا اللبس بهذه الحكاية عن غفلة الشيبانى ، ولو أن هذه الحكاية لا تزيل اللبس لأنها هى الأخرى قد رويت بطريقتين مختلفتين عنده وعند وهب بن منبه ، وتضيف رواية وهب لها حكاية بنات شداد وما جاء باللوح المعلق عند سريرهن الذهب ٠٠ عمر شداد نفسه اختلف فيه الاخباريون فهو عند الثعلبى سبعمائة عام وهو عند وهب خمسمائة عام ، وهو عند المسعودى فى الجزء الأول من مروج الذهب تسعمائة عام ٠٠ وربما كان هذا كله ما جعل المسعودى فى الجزء الثانى من مروج الذهب يرفض حكاية ارم ذات العماد هذه ، وينسب الاسم الى مدينة دمشق وقد قال النويرى فى الجزء الأول من نهاية الأرب ( وقد ذهب قوم الى أنها دمشق ) ٠٠ أما المسعودى فيقول : ( وهىكل عظيم البنيان فى مدينة دمشق ، وهو المعروف بجيرون وقد ذكرنا خبره فيما سلف من هذا الكتاب وان بانيه جيرون بن أسعد العادى ونقل اليه عمر الرخام ، وانه ارم ذات العماد المذكورة فى القرآن ، لا ما ذكر عن كعب الأحبار ٠٠ ) ويروى حكاية كعب ومعاوية والرجل الذى رأى ارم فى عهده وحكى له عنها ثم يقول المسعودى معلقا على القصة كلها ٠٠ ( فأجاز معاوية كعبا وتبين صدق مقالته وايضاح برهانه ، فان كان هذا الخبر عن كعب حقا فى هذه المدينة فهو حسن ، وهو خبر يدخله الفساد من جهات من النقل وغيره ، وهو صنعة القصاص ) ٠٠ فالمسعودى يشك فى الخبر جملة وتفصيلا ٠٠ ويكاد ينسبه الى التأليف القصصى نسبة كاملة ٠٠ وهو بهذا ينفى أن يكون مجلس معاوية وكعب الأحبار حقيقة وانما يكاد ينسبه الى صنع القصاص ٠٠ وهو يذهب فى هذا الى مدى بعيد حيث يقول :



( وقد تنازع الناس في هذه المدينة ٠٠ وأين هي ؟ ٠٠ ولم يصح عنه كثير من الأخباريين ممن وفد على معاوية من أهل الدراية بأخبار الماضي وسنن الغابرين من العرب وغيرهم من المتقدمين وما كان فيها من الكوائن والحوادث وتشعب الأنساب ، وكتاب عبيد بن شريه متداول في أيدي الناس مشهور ) ٠٠ وقد رجعت الى كتاب أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شريه وهو مجالس معاوية مع عبيد فلم أجد بالفعل ذكرا لارم ذات العماد ، ومن هنا كان برهان المسعودي على فساد الرواية مستمدا من ان الأولى بذكر ارم هو عبيد بن شريه ، فلما لم يذكرها في كتابه أخذ هذا دليلا على أن الحكاية كلها من قبيل التأليف القصصى ويقول مبرهنا على هذا في احتياط لم يخل من الصراحة : ( وقد ذكر كثير من الناس ممن لهم معرفة بأخبارهم أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة ، نظمها من تقرب للملوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها ، وان سبيلها سبل الكتب المنقولة اليها والترجمة لنا من الفارسية والهندية والروسية ، وسبل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب افسان ، وتفسير ذلك من الفارسية ، ويقال له اقشاية ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة ، وهو خبر الملك والوزير وابنته وراويتها شير زاد ورسازاد ، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء ، ومثل كتاب سندباد ، وغيرها من الكتب في هذا المعنى ٠ ) وهذا النص من المسعودي يشير صراحة الى اعتقاده بأن حكاية ارم ذات العماد كلها حكاية موضوعة ، وأنها تدخل في باب القصص ، مثلها مثل ألف ليلة وحكاية السندباد وغيرها من القصص المتداولة بين العامة والتي دخلت الى العرب عن طريق النقل والترجمة ، وهو هنا يذهب الى ان هذا الباب قد فتح على العرب ميدان النهج على منواله ، والتأليف على طريقته فكانت حكاية ارم ، ومجلس معاوية وكعب الأخبار ، عملا من هذا القبيل ، فليست خبرا صحيحا اذن ، وان كانت تأليفا قصصيا يحتذى نهج القصص التي حكى عن ملوك الهند وفارس .

ولعل كون حكايات ألف ليلة ينظمها مجلس الملك شهر يار وهو يسمع حكايات ابنة الوزير

شهرزاد ، وهو الذي ربطه عند المسعودي ، بالخليفة وهو يستمع الى حكايات كعب الأخبار من حيث منهج التأليف وطريقة القصص ٠٠ والمسعودي من المؤرخين الذين أخذ عليهم قبولهم للكثير من القصص التي خالفت العقل ، ولا تصح في منطق الواقع ، وروايته لها غير متحرز الا أننا نراه هنا يتحرز ، وهو موقف نادر من كتاب المسعودي ٠٠ الا أن المسعودي نفسه يذكر عن ارم ذات العماد خبرا آخر في الجزء الأول من كتابه فلا هي في اليمن كما ذكر خبر كعب الاخبار ، ولا هي دمشق كما ذكر المسعودي نفسه ، ولكنها بلد على بحر الروم بعد بلاد ( البفر ) بعدة بلاد ، فهو يصف أمر ( العلان ) ثم انه ( كمشك ) وهي أسماء غير متداولة هذه الأيام ثم يقول وتليها أمة عظيمة بينها وبين بلاد ( كمشك ) نهر عظيم كالفرات يصب الى بحر الروم ، وقيل الى بحر مانطس ، ويقال لدار مملكة هذه الأمة ارم ذات العماد ، وهم ذوو خلق عجيب وآراؤها جاهلية ، لهذا البلد على هذا البحر خبر ظريف ، ذلك أن سمكة عظيمة تأتيهم في كل سنة فيتناولون منها ، ثم توجد نحوهم من الشق الآخر فيتناولون منها ، وقد عاد اللحم على الموضع الذي أخدمته أولا وخبر هذه الأمة مستفيض في تلك الديار من الكفار ) ٠٠ وهكذا أدخلنا المسعودي في افتراضين جديدين لارم ذات العماد افتراض أنها دمشق ، وافتراض أنها هذه الأمة العجيبة التي يتحدث عنها ٠٠ وواضح انه يرفض رواية كعب الاخبار التي أوردها الثعلبي ، والتي نقلها عنه النويري ٠٠ ومع هذا فهو يقبل عن ارم الجديدة هذه ، حكاية السمكة التي تظهر لهم من البحر كل سنة فيأكلون منها ويعود لها لحمها كلما أكلوه ٠٠ ورغم أنه سمى الخبر بأنه ( ظريف ) الا أنه لم يستنكره ، ولم يرفضه ، بل أورده دون تعليق منه ٠٠ ولعل هذا ما دعا ابن خلدون في المقدمة الى التحذير من المسعودي وغيره ، ومن صحة أخبارهم ، فهو يقول بعد ذكر كبار المؤرخين الذين سبقوه في مضمار التأليف في التاريخ : ( وان كان في كتب المسعودي والواقدي من المطن والمغز ما هو معروف عنه الاثبات ، ومشهور بين الحفظة والثقات ، الا ان الكافة اختصتهم بقبول أخبارهم ، وانتقاء سنتهم في التصنيف واتباع



أثارهم ، والناقد البصير فسطاس نفسه فى تزيفهم فيما ينقلون أو اعتبارهم ( ٠٠ ) وعلى الرغم من أنه يخالف المسعودى ويحذر منه إلا أنه يشاركه فى موقفه فى حكاية ارم ذات العماد فيقف عندها وقفة ( الناقد البصير ) الذى هو ( قسطاس نفسه ) ويوردها كمثال لفساد أخبار المؤرخين ، وزيف بعض ما يصدقون ويوردون من أخبار ، فيقول فى المقدمة ( وأبعد من ذلك وأعرق فى الوهم ما يتناقله المفسرون فى تفسير سورة « الفجر » فى قوله تعالى « ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد » فيجعلون لفظة ارم اسما لمدينة وصفت بأنها ذات عماد أى أساطين وينقلون أنه كان لعاد ابن عوص ابنان ( ٠٠ ) ثم يورد قصة ارم وحكاية كعب الأخبار مع معاوية ، ورؤية عبد الله بن قلابة للمدينة ملخصا ثم يقول ( وهذه المدينة لم يسمع لها خبر من يومئذ فى شىء من بقاع الأرض ، وصحارى عدن التى زعموا أنها بنيت فيها هى فى وسط اليمن ، وما زال عمرانها متعاقبا ، والأولاد تقص طرقها من كل وجه ولم ينقل عن هذه المدينة خبر ، لا ذكرها أحد من الأخباريين ولا من الأمم ، ولو قالوا أنها درست فيما درس من الآثار لكان أشبه . إلا أن ظاهر كلامهم أنها موجودة ، وبعضهم يقول أنها دمشق ، بناء على أن قوم عاد ملكوها ، وقد ينتهى الهذيان ببعضهم الى أنها غائبة وانما يعثر عليها أهل الرياضة والسحر ، مزاعم كلها أشبه بالخرافات ( ٠٠ ) .

موقف ابن خلدون هنا واضح تماما ، فهو ينكر هذه المدينة ، وينكر تصديق المفسرين لحكاية كعب الأخبار ، ويذهب مذهب المسعودى الى ان الأمر اختراع قصاص يحتذى حذو ألف ليلة وليلة وما شابهها ، ويذهب أبعد من هذا فيقطع بأنها خرافة من الخرافات وهو يقدم لمقولته هذه تحليلا أعرابيا الى وجود ثغرة ينفذ منها أصحاب الخرافات هؤلاء ، فيقول : ( والذى حمل

المفسرين على ذلك ما اقتضته صناعة الاعراب ، فى لفظة ذات العماد انها صفة ارم ، وحملوا العماد على الأساطين ، فتعين أن يكون بناء ، وشرح لهم ذلك قراءة ابن الزبير « عاد ارم » على الاضافة من غير تنوين ، ثم وقفوا على تلك الحكايات التى هى أشبه بالأقاصيص الموضوعية ، والتى هى أقرب الى الكذب ، المنقولة فى عداد المضحكات والا فالعماد هى عماد الأبنية ، بل الخيام ، وان أريد بها الأساطين فلا بدع فى وصفهم بأنهم أهل بناء وأساطين على العموم ، بما اشتهر من قوتهم ، لا أنه بناء خاص فى مدينة معينة أو غيرها وأن أضيفت كما فى قراءة الزبير فعلى اضافة الفصيلىة الى القبيلة ، كما تقول قريش كنانة ، والياس مغز ، وربيعه نزاره أى ضرورة الى هذا المحمل البعيد الذى تحملت لتوجيهها لأمثال هذه الحكايات الداهية التى ينزه كتاب الله عن مثلها ، لبعدها عن الصحة ( ٠٠ ) وهكذا ينفى ابن خلدون قصة كعب الأخبار ، كما ينفى الخبر الذى ورد عن كعب الأخبار حول ارم ذات العماد ، وينفى بالتالى ما قاله المسعودى من أنها دمشق ، أو من أنها اسم أطلق على قوم تطل مدينتهم على بحر الروم . وهذا النفى القاطع ان كان يشكك فى حقيقة الخبر كتاريخ ، إلا أنه لاينفى الحلم الذى تمثله ارم ذات العماد» والذى عاش فى قلوب الناس ووجدانهم عبر التاريخ ، تماما كما عاش فى قلب شداد - كما تحكى القصة - حين أراد أن يحقق لنفسه ولقومه الجنة الموعودة فبناها وحقق فيها كل خيالات البشرية قبله - تلك التى وردت فى الكتب القديمة ، عن مدينة الوعد ، وعن مدينة الحلم ، وعن النهاية السعيدة التى يتصور الانسان أنها نهاية أيام عنائه على الأرض ، وجزاؤه بعد طول طواف ومشقة وآلام فى دنيا الواقع المعاش . وهذا الحلم راود البشرية كلها ، لا العرب وحدهم ، فقد عرفت البشرية هذا الحلم عند الكثيرين من الفنانين والكتاب والشعراء . كما دخل



وينتهى فيها التميز الطبقي - كل له ارم ذات  
العماد ، سواء بناها شداد بن عاد ، أو بناها فكر  
شاعر أو فيلسوف أو سياسى أو فنان ، البشرية  
تحلم وتبنى فى عالم الوهم أو عالم الفكر ، دنيا  
من الحلم ، بغد أفضل ، وعدالة أكثر ، وواحة  
من الراحة والجمال المطلق ارم ذات العماد .  
مدينة من ذهب وفضة ، وجواهر ولالى وزمرد  
ويواقيت ، وأرضها من البز والصندل وحببات  
من كل الثمرات ، تجرى من تحتها الأنهار ،  
وتشدو فيها الأطيوار ..

حلم أبدي لن يكف الانسان عن محاولة خلقه  
فى عالم الوهم ، أو فى عالم الفن وفى ذلك  
العالم المختلط بين الواقع والخيال .

الفلاسفة الى هذا العالم فشيّدوا المدن الفاضلة أو  
اليوتوبيات منذ ( هزيود ) الى ( أفلاطون ) الى  
( الفارابى ) صاحب « آراء أهل المدينة الفاضلة »  
أشهر كتبه وأكثرها تداولاً ، الى القديس  
أوغسطين و ( مدينة الله ) فى القرن الخامس ،  
الى يوتوبيات عصر النهضة وما أكثرها ، من  
( مدينة الشمس ) لكامبا يتلا الى يوتوبيا توماس  
مور ، الى ( اطلنطس الجديدة ) لفرانسيس  
بيكون .. الى اليوتوبيا الكبرى لماركس .. الى  
أحلام كل الشعراء والمفكرين فى وجود أفضل ،  
وعالم أفضل نسيجها اما الشعر والحلم ، واما  
الفكر الدينى أو الفكر الليبرالى المتحرر ، أو  
الفكر الفلسفى الأخلاقى ، أو الفكر الواقعى  
الاشتراكى ومدينة تسودها الطبقة العاملة ،

\*\*\*

مجلة فصلية

مجلة الفنون الشعبية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ١٠٠

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٣٧١

كورنيش النيل ( رملة بولاق ) القاهرة





# الأطفال

## والأدب الشعبي

عبد التواب يوسف

الرأى والرأى الآخر

● الحكايات الشعبية لا جدوى لها بالنسبة للأطفال هم يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم !!

● الحكايات الشعبية ضرورة لازمة للأطفال ، تقبلهم لها يؤكد رغبتهم الشديدة فيها !!

شغل الناس فى السنوات الاخيرة بالأدب الشعبى وحكاياته ، وقد وجه البعض كثيراً من تلك الحكايات الى الأطفال على أساس أنها تنتمى اليهم ، وينتمون اليها ، وتحيز لها هذا البعض ، بينما رفضها آخرون بعنف .. وسؤال يطرح نفسه :

- هل نحن معها أم ضدها ؟



ان علينا أن نسمع وجهتى النظر لنقرر ، اذ أن حماسة الطرفين عارمة ، وأصواتهما عالية ، ويجدر بنا ألا نستسلم لرأى ، بل لابد من الدراسة والتمحيص لكى نخرج بالرأى السليم، والقرار السوى ، فان اطفالنا يجب ألا يكونوا فئران تجارب ٠٠ واذا كانت هناك أجيال من الكتاب راحت تقدم للأطفال ما نقلته عن الغرب، فمن الضروري أن تتوقف أجيالنا عن هذا النقل ، وتوجه اليه النقد ، فتصفه أو ترفضه وفق معايير ومقاييس علمية ، وثمره دراسة جادة متعمقة ٠٠

**ترى ماذا يمكن ان يقول خصوم الادب الشعبى وحكاياته ؟! ٠٠** هم يقولون الكثير ، خاصة وهم يرون أن المهتمين بالفولكلور قد بالغوا فى قيمته وقدره ٠٠ هم يتساءلون : « ترى ، هل انسقنا وراء الذين ينادون بأن «الأدب الشعبى» تراث انسانى ، بلا مثيل ، وأن المبدعين مهما حققوا من نجاحات فلن يقدروا ولن يستطيعوا أن يجاروه ؟! هل أدب الاطفال لا يخرج عن أن يكون قصصا شعبيا ، أو أخرى ، تكتب بالطريقة نفسها وبالأسلوب ذاته ؟ ، وهى بذلك لن تزيد على أن تكون تقليدا ومحاكاة ؟! ٠٠ »

ان البعض يرون فى الحكايات الشعبية مادة سيئة للأطفال ، مليئة بالاحداث المفزعة والشخصيات المرعبة ، التى تهدد أمنهم الداخلى وتشعرهم بعدم الاطمئنان الى هذا العالم ، اذ يتربص الذئب بذات الرداء الأحمر ، ويقسو الساحر على علاء الدين ، ويحاول الغول أن يأكل جاك ، ويسجن على بابا فى المغارة لأنه نسى عبارة افتح يا سمسم ٠٠ ثم لماذا هذا التراث القديم ؟ أليس لدينا جديد مبدع ، ومؤلف ، يتمتع الأطفال ويفتح أعينهم على الخير والحق والجمال ؟ ٠٠ ثم هل يصدقون هذه الخزعبلات حين نلقياها فى آذانهم ؟ ماجدواها وهم يكذبونها ، ويرونها مختلفة ، لم تحدث ، ولن تحدث ؟ ٠٠ ثم ان الكثير منها - وبالذات الفابولات - مليئة بالوعظ والارشاد ، وهى أمور لا يتقبلها طفل اليوم ، وينفر منها ، ويضيق بمغزاها . ويراه « تربوية » أكثر مما يجب وأكثر مما يحتمل ! ٠٠ انها لا تقنعه ، لأنها لا تريد له أن يستخدم عقله فى

الحكم على الأشياء ، وتبين ما هو سوى سليم منها ، وما هو خطأ يجب تجنبه ٠٠ وهم لا يرغبون فى مسaire تيسار الفولكلورين فى حماستهم الشديدة للحكايات الشعبية ، فهناك تيار آخر يقوده بعض علماء النفس والكتاب والأدباء ، والآباء ولهم موقف يستحق أن نتبينه وأن نوضحه ٠٠ احتراما له من جانب ، وبحشا عن الحقيقة من جانب آخر . ولعل أهم ما كتب فى هذا المجال ما أورده « تولكين Tolkien » فى دراسة له كتبها فى منتصف الستينيات ، وكانت لها أصدائها الواسعة ٠٠ والرجل واحد من أكبر كتاب الأطفال العالمين ، والرأى الذى أعلنه تبناه البعض فى أوربا وأمريكا ، وأصبح تيارا يعارض تقديم القصص الشعبى للأطفال ٠٠

**وفى واحدة من حلقات الدراسة التى عقدتها هيئة الكتاب المصرية عام ١٩٧٧ طرحت د. كارلا بوازييه - المسئولة عن معرض كتب الأطفال فى بولونيا فى ذلك الحين - هذه القضية ، وطالبتنا نحن العرب بصفتنا أصحاب أكبر رصيد من الحكايات الشعبية أن ندلى برأينا ، وناشدتنا رأيا قاطعا فى المسألة ٠٠ ويومها طالبنا مسئول هيئة الكتاب ألا نعقب ، تصورا منه أنها بعيدة عن مجال بحثنا ودراستنا ٠٠**

ولكننى تصديت للموضوع ، ردا على ما أثير من آراء ضد الحكايات الشعبية ، وهى لا تخرج عما قاله تولكين فى افاضة فى دراسته التى نورد أهم نقاطها ، ونعقب عليها ٠٠ والحق أن بعض ما صدر فى بلادنا من قصص شعبى - وبالذات ما كتبه المرحوم محمد عطية الأبراشى - يجعلنا مع تولكين فى بعض مما قاله ، كما أننا نختلف مع البعض الآخر من أفكاره ٠٠

**آراء تولكين ضد الحكاية الشعبية والخرافية :**  
**ترى ما هى قيمة الحكايات الشعبية -**  
اذا كانت لها قيمة - وما هى مهامها وما هو دورها فى عصرنا هذا والعصور الماضية ؟ ٠٠  
الكثيرون يربطون بينها وبين الأطفال ويرونهم جمهورها ، أما الكبار فانهم يقرأونها فقط للاستمتاع بها ٠٠ والسؤال : ما هى الصلة



الحقيقية والاساسية بين الأطفال والحكايات الشعبية ؟ ٠٠ ثم هل يقرأ الكبار حقا هذه القصص بهدف المتعة ؟ ٠٠ ولسنا نعننى بذلك هؤلاء الذين يقرأونها للبحث والدراسة ٠٠ فان مجالات البحث قد اتسعت وتنوعت ووصلت الى كل شىء ٠٠

ان البعض يربط بين الحكاية الشعبية وعقول الأطفال ، كما يربط بين أجسامهم وبين اللبن ٠٠ وفيما يرى « تولكين » أن هذا خطأ ، ناجم عن سبب خاص أو آخر ٠٠ ( قد يكون طفوليا ) وربما يرجع ذلك الى أنهم يتصورون الأطفال نوعا آخر من المخلوقات من جنس مختلف ، وليسوا بشرا عاديين ، لم ينضجوا بعد ، وان كانوا أعضاء فى أسرة الانسانية .

والربط بين القصص الشعبى والأطفال فى الواقع حدث فى التاريخ القريب والبعيد ، وان كان فى العصر الحديث قد أصبح يشار اليه على أنه ذو صلة مباشرة بأطفال الرياض ، فى سن ما قبل المدرسة ، لسبب أساسى ورئيسى هو أن الكبار ما عادوا بحاجة اليه ، ولا يهتمهم كثيرا أن يفقدوه ويتخلصوا منه ٠٠ لكن ما أبقاه على قيد الحياة هو أن الأسر الثرية كانت تستخدم مربيات عجائز للأبناء ، ولديهن رصيد من هذا القصص القديم يحكيه للأطفال ، وقد بدأ هذا الرصيد ينضب فى انجلترا ، ومرة أخرى لا يرى تولكين أن هناك دليلا على أن الأطفال هم جمهورها ، اذ لا يختارون لأنفسهم هذه الحكايات وهم فى دور الحضانة والرياض - اللهم الا لقلّة خبرتهم وعدم نضجهم - وهم لا يحبون الحكايات الشعبية ، ولا يفهمونها ، مثلهم فى ذلك مثل الكبار ٠٠ ان الصغار ينمون ويكبرون ولديهم شهية مفتوحة لأشياء كثيرة ، قد تكون من بينها هذه الحكايات ، والحقيقة أن بعضهم وبعض الكبار - فقط - يميلون اليها ، وعندما يحصلون عليها لا تستحوذ عليهم ، ولاهى ضرورية بالنسبة لهم ٠٠ انه مجرد تذوق ، لا أكثر ولا أقل ٠٠ وكثيرون « يعدون » هذه الحكايات من أجل الأطفال ، وهى عملية خطيرة حتى لو كانت ضرورية ٠٠ والذي ينقذها من

الدمار هو أن الفنون والعلوم ليست عموما من الأمور التى نتجه بها الى أطفال الحضانة والرياض ، وفى المدارس يحصلون عليها لأن الكبار يريدون ذلك ، وهو رأى ليس بسليم فى كل الأحوال ٠٠ ان الحكايات الشعبية تقتطع من عالم الكبار وفنهم ، وتودع حجرات رياض الأطفال لتفسد كما يحدث لو أننا تركنا شيئا مهما ( ميكروسكوب مثلا ) مهملا فى هذه الحجرات ، ولا نلوم الا أنفسنا اذا انكسر أو فسد ٠٠ وأراها فعلا قد هجرت ، ونفيت ، وانتهت .

ونحن لن نعرف - فيما يرى تولكين - قيمة الحكايات الشعبية اذا ما تصورنا انها خاصة بالأطفال بالذات وبالتحديد ٠٠ ان مجموعات الحكايات الشعبية أقرب الى الغرف التى توضع فيها الأشياء القديمة بلا ترتيب ليلعب بها الأطفال ٠٠ ومضمونها مضطرب ، لا يتجاوز حفنة من الأهداف والأخلاقيات وان كنا لا نعدم فيها شيئا له قيمة حقيقية : مثل قطعة فنية قديمة لم تتحطم بالكامل ، وان كنا ذات لحظة قد نعتبرها من سقط المتاع .

### هل الحكايات الشعبية تمثل طفولة الانسان ؟

نرى أن أعمال اندرو لانج ليست من هذا اللون القديم الذى يلقي به ليلعب به الأطفال ، انها أعمال ذات قيمة حقيقية ، وان كان التراب قد علاها ، وما علينا الا أن ننفضه ونجلوها لتبدو على حقيقتها شيئا ثمينا غاليا ، له قيمته ، انها فى الحقيقة ثمرة دراسة للأساطير والحكايات القديمة ، ومع ذلك تقدم على أنها كتب للأطفال ، وقد ننظر بعين الاعتبار الى بعض ما قاله لانج فى هذا الصدد ٠٠ انه يقول ان « هذه القصص تمثل فى حقيقتها طفولة الانسان حين كانت شهيته مفتوحة للمعجزات ولديه قدر غير قليل من المعتقدات ٠٠ والسؤال الذى يطرحه الأطفال دائما بعد هذه الحكايات : هل حدثت ؟ هل هى قصة حقيقية ؟ » .



ولا يرى تولكين ان هذه الشهية المفتوحة للمعجزات والحوارق والايمان بها مبرر كاف لدى نروى هذه الحكايات للأطفال لأنهم سذج ، سريعو التصديق لكل شيء ، وتعوزهم الخبرة والتجربة ، ولذلك فانهم يخلطون ما بين الحقيقة والخيال ، بينما لابد للانسان الناضج من أن يكون قادرا على التفرقة ، والفرز بينهما . . . نعم ، ان الأطفال قادرون على الاندماج فى القصص الشعبى ومتابعيها وتصديقها اذا كان الراوى مقنعا ، وقادرا على أن يخلق عالما جديدا ، يدخل الأطفال اليه ، وما يحدث بداخله حقيقى وصادق ، ويقع وفق قوانين ذلك العالم طالما نحن فيه ، وتبدأ لحظة الشك وعدم التصديق مع خروجنا من هذا العالم ، ومع زوال السحر الخاص به . انتهت التعويذة ، أو بالأحرى فشل الفن . وعدنا للحياة الطبيعية ، ورحنا ننظر من الخارج الى الحكاية . . كما نشاهد مسرحية أو مباراة كرة قدم : المتحمسون يعيشون معها بالكامل ، والبعض يتطلع اليها بدون اكتراث . . وعندما تنتهى تبقى بعض آثارها لدى الذين عايشوها ، بينما ينفذ الآخرون أيديهم منها . . قد تطول معاشة البعض للحكاية الشعبية بسبب ظروف خاصة أو بفضل ذكريات الطفولة ، لذلك يتصورون أن الأطفال سوف يحبون هذه الحكايات ، لكن اذا كانوا قد أحبوا بحق ، لذاتها ، فانهم ما كانوا ليتشككوا فيها ، ولكانوا صدقوها .

وفى تصور تولكين أن الكبار ينخدعون ازاء سذاجة الصغار وقلة خبرتهم وتواضع قدراتهم النقدية ، وضعف محصولهم اللغوى ، ونهمهم الناجم عن سرعة نموهم ، لذلك يحاولون أن يحبوا ما يقدم لهم . . واذا هم لم يحبوه فانهم لا يستطيعون التعبير عن ذلك ، أو تبرير عدم الحب واعطاء أسبابه ، والحقيقة أنهم يحبون أشياء كثيرة ، كثيرة جدا ، ومتنوعة ، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء تحليل هذا الأمر . . ولسنا ندري اذا ما كان تأثير الحكايات الشعبية على الأطفال واجتذابها لهم سوف يقل ويضعف كنتيجة لتكرارها أم أنه يزيد . . والسؤال الذى يتكرر ( هل هى حكاية حقيقية؟

هل حصلت !؟ ) يجدر بنا - كما يقول اندرولانج - ألا نجيب عليه بسرعة وبلامبالاة ، وهو لا يدل بالضرورة على عدم التصديق أو الرغبة فى ذلك لكنه ينبع عادة من احتياجهم الى مزيد من التعرف على الحياة ، لأن قلة خبرتهم بها تجعلهم غير قادرين على « الحكم » و « التقييم » فيضطربون ما بين الخيالى والغريب وغير المعقول وذلك الجانب الواضح فقط للكبار والآباء والذى يحتاج الطفل الى ارتياده ، غير أنهم قد يميزون بين هذه الأمور ، وقد يحبونها كلها فى الوقت نفسه . والحدود بينها قد لا تكون واضحة ، الا أن ذلك ليس قاصرا فقط على الأطفال . . اننا نعرف الفروق بينها ، ولكننا لا نعرف الخانة الصحيحة التى نضع فيها ذلك الذى نسمعه ، ان الطفل قد يصدق أن هناك بعض « العفاريت » فى مكان ما ، وهناك عدد من الكبار قد يتصورونها موجودة فى مكان أبعد ، أو فى كواكب أخرى .

**لقد نشر أندرو لانج الحكايات الشعبية التى جمعها فى فترة كانت هذه الحكايات تعادل الأعمال الروائية للكبار ، وقال ان مذاقها لدى أطفال عصرنا هو نفس مذاقها لدى أجدادهم الذين كانوا عرايا قبل مئات السنين ، وكان من الواضح أنهم يحبون هذه الحكايات أكثر مما يحبون : التاريخ والجغرافيا والشعر والحساب . قال لانج هذا فى كتابه البنفسجى**

لكن السؤال الذى يتبادر للأذهان : هل نعرف حقا أجدادنا هؤلاء ؟ . . لعل الشيء الوحيد الذى نعرفه عنهم أنهم لم يكونوا عرايا ، فمنذ عصر مصر القديمة والانسان يعرف الثياب ، بل ويتأنق فى لبسها ، ولا شك أن الحكايات الشعبية التى نسمعها تختلف كثيرا عن تلك التى سمعوها ، أو على الأقل ليست هى بالذات واذا افترضنا أن لدينا نفس الحكايات لأنها كانت عندهم ، فلا بد أن ما نعرفه من تاريخ وجغرافيا وشعر وحساب بقى لأنهم أحبوه ، ولم يهملوه . . ومما لاشك فيه أن اندرولانج يتحدث عن لون من الأطفال ، أو لعله لم يكن يعرف حقيقة أمزجتهم ، وهذا التعميم الذى قال به



قد لا ينطبق على الأطفال خارج الجزيرة البريطانية ، اذ هو يعرض لهم كطبقة ، مغفلا الفروق الفردية والبيئية ، وأساليب تعليمهم وتربيتهم . ان بعض الأطفال ما كانوا يتطلعون الى تصديق الحكايات بقدر لهفتهم الشديدة الى « المعرفة » و « المعلومة » يدفعهم الى ذلك حب استطلاع كامن فى نفوسهم ، فالتصديق وعدمه يرجع الى الطريقة التى تقدم بها القصص بواسطة الكبار أو عن طريق الكتاب والمؤلفين . ولسنا نتصور أن تكون كل المتعة التى تأتى بها هذه القصص ترجع فقط أو تعتمد على صدقها أو امكانية حدوثها أو حدوثها فعلا فى واقع الحياة . ان الحكايات الخرافية والشعبية لا تعنى بحسب بمسألة « الامكانية » ، لكنها تهتم بالرغبات والأمنيات والآمال فاذا ما استشارت فى النفوس « الرغبة » نجحت وحقت أهدافها فالكثيرون من الأطفال لا يرغبون فى أحلام (أليس فى بلاد العجائب ) أو مغامراتها ، انها قد تمتعهم لا أكثر ولا أقل ، وتسليهم ، كما أن البعض لا يستهويهم البحث عن الكنز أو محاربة القراصنة ، وربما ضاق البعض بجزيرة الكنز - روبرت لويس ستيفنسون - واستقبلوها فى برود . فى حين استهوتهم قصص الهندو الحمر والرغبة الكامنة فى اطلاق الأسهم واستخدام اللهجات الغريبة واللغات العجيبة ، وتقليد حياتهم البدائية . كما أن البعض استهوته حكايات التنين والديناصور ، على أنها من أجمل الحكايات الخرافية ، فما من أحد منهم شاهد التنين أو الديناصور ، فهى تعيش فى بلاد أخرى . بعيدة ، وليس من المتوقع أبدا أن تأتى اليهم حيث هم ، ومن أجل ذلك يسأل الأطفال : « هل هذه القصة حقيقية ؟ » . وهم يقصدون انهم استمتعوا بالقصة ، لكن أهى معاصرة ؟ هل أنا آمن حيث أنا ؟ . وكل ما يرغبون فى سماعه أنه ليس هناك تنين أو ديناصور الآن . وبذلك تطمئن نفوسهم ، ويقرأون هذه القصص بلا خوف أو فزع .

ولقد أصبحت الحكايات الشعبية والخرافية - فى رأى تولكين - لونا من ألوان الأدب المقلب ،

شأنها فى ذلك شأن الأطعمة المحفوظة ، وكميات كبيرة تنتج منها ، وتخزن ، وسوف يأتى وقت يستهلكها فيه الأطفال لكثرة المعروض منها ، ولضعف خاص ينتاب الأطفال ازاء خيالاتهم وألوانها واخراجها الجذاب ، ومما لا شك فيه أن هذا الكم الرهيب من تلك الحكايات قد أغلق الباب فى وجه عمليات الابداع لقصص مؤلفة خصيصا لمواجهة متطلبات مراحل العمر المختلفة للأطفال والاحتياجات النفسية والعقلية والوجدانية . هناك محاولات دؤوبة لاعادة ( طبخها ) وتقديمها فى أطباق تبدو معها جديدة ، وتقليد الحكايات الشعبية والكتابة على نسفها نفسه لا يقل عنها سوءا ، فأصحابها يكتبونها وعين على الأطفال والأخرى على الكبار كذلك الذى يروى حكاية للأطفال وآباؤهم يجلسون فى الصفوف الخلفية ، وهو بين حين وآخر يتطلع اليهم مبتسما منتصرا عبر رؤوس الصغار من أمامه ، وكأنه يقول للكبار :

- الست رائعا ، وساحرا ، فيما أحكيه وأرويهِ ؟

انه يتوجه الى الكبار يريد أن يجتذب أنظارهم ويرضيهم ، مدركا تمام الادراك أن الأطفال لا يعنيههم كثيرا ما يقوله . وقد يكون « اندرولانج » مصيبا فى قوله ( ان هؤلاء الذين يريدون أن يدخلوا عالم الحكاية الشعبية والخرافية لابد وأن يمتلكوا قلب طفل ) ، اذ أن ذلك لابد منه فى كل حكايات المغامرات . لكن التواضع والبراءة لا يتحتم معهما الرضا كل الرضا عما يجرى من أحداث فى هذه القصص ، اذ كثيرا ما يحاول الكبار أن يتجهوا ناحية الرحمة على حساب العدل ، بينما يرفض الأطفال ذلك ، ايمانا منهم - كقلوب طيبة - بأنه لا تسامح مطلقا فى أمور العدالة ، ويجب ألا تأخذنا بالخارجين عليها أية شفقة . لكن الكثيرين يقدمون هذه الأعمال التى ترضى الكبار لكى يقدموها بدورهم الى الأطفال ، ولكى يشتروها





الآفاق ، وتنير العقول .. ان أذهانهم بالونات تكبر بالخيال لتستوعب المعرفة فيما بعد .

ولقد انقرضت المربيات ، وكذلك العجائز الذين كانوا يحكون للصغار هذه الحكايات ، واستعاض الأطفال عنهم بالتليفزيون والاذاعة ، والمجلة ، والكتاب ، والمادة الشعبية المقدمة من خلال هذه الأجهزة الحديثة - التي قد يتناقض وجودها ذاته مع خرافات الحكاية الشعبية - الا أننا نلاحظ ان تلك الحكايات اضافة كبيرة وجاذبة للطفل عبر هذه الاجهزة .. وليس ذلك لغياب الروح النقدية عند الطفل ، فهو ناقد شديد الحساسية ، وهو يعبر عن الرضا على الشيء بالاقبال عليه ، ويعبر عن رفضه له بالانصراف عنه ، وما هو بحاجة الى أن يكتب مقالا نقديا ليؤكد به أنه « ناقد » ولديه نظرياته ومعاييره ومقاييسه .

والكبار - حتى في محاولة الفرض - قد يجدون الكثير يريدون أن يصلوا به الى الأطفال مثل المواد التعليمية ، والوعظية ، والآباء يعرفون أن هذه احتياجات ، لكنهم اذا لم يراعوا الميول والرغبات انصرف عنهم الأطفال ... والحكاية الشعبية في تقديرنا ضفيرة طيبة من الرغبة والاحتياج : فهي ممتعة ومثيرة ، وهي في ذات الوقت ضرورة لصقل وجدانهم ، وتفتيح عقولهم ، والكشف عن جوانب عدة من الحياة التي نحيها .

ويبدو أن تولكين مفتون بالتشبيهات التي قد تكون ممتعة ، لكنها في الوقت نفسه قد لا تكون مقنعة .. لقد شبه الحكايات الشعبية بلبس

من أجلبهم ، ومما لا شك فيه أن الكبار هم الذين صنفوا الحكايات الشعبية على أنها تنتمي الى عالم الأطفال ، وهم الذين حاولوا تحبيبها لهم .

**والحقيقة أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن الأطفال وهم يكبرون يجب ألا تكبر معهم سيئاتهم : هذه الرحلة يجب أن يقطعوها دون أن يفقدوا البراءة والقدرة على الاندهاش ، ودون أن يبسط الخوف أجنحته عليهم ، والرحلة وصولا الى المراهقة والشباب يجب أن تكون حافلة بكل ما يشرى عقولهم ووجدانهم ، ولا نطن أن الحكايات الشعبية المليئة بالخزعبلات قادرة على أن تصنع هذا ، كما يرى تولكين .. وهو يرى أن الكبار يكتشفون أبعادها أكثر مما يفعل الأطفال ، فضلا عن تأثرهم بها ، ومعايشتهم لها .. أما الصغار فيجدر بهم أن يقرأوا أعمالا كبيرة ، طويلة ، فحكاياتهم وقصصهم لابد وأن تكون مثل ثيابهم تسمح لهم بالنمو .**

### ماذا نرى في آراء تولكين ورافضى الحكاية الشعبية للأطفال ؟

ونحن نرى أن الأطفال بشر ، فقط هم في طريقهم للنضج ، ولهم ميولهم ورغباتهم واحتياجاتهم ، فاذا ما تطابقت مع الحكاية ، فلماذا نحرّمهم منها ؟ ثم من قال انها كاللبن لطفل الحضانة والرياض ؟! .. هي مجرد لون من ألوان « التغذية » العقلية والوجدانية ، ان تقبلها الطفل كان بها ، واذا عافتها نفسه ، فليس من الضروري أن نغصبه عليها ... ومن ملاحظتنا نجد أن الأغلبية ترتضيها ، بل وتحبها وليس ذلك لأن الكبار انصرفوا عنها ، اذ أن هذا ليس بصحيح ، ولعل الاقبال على ألف ليلة والسير الشعبية - قراءة في الكتب ، وسماعا من الاذاعة ومشاهدة خلال التليفزيون - تؤكد أن الكبار ما زالوا يتعلقون بهذه الحكايات ، ويطلبون لها ويستمتعون بها ، ولعلهم لا يريدون أن يستأثروا بهذه المتعة ، ولا يرغبون في أن يؤجلوها بالنسبة للصغار ، فيقدمونها اليهم في أطباق جديدة ، ملونة ، شهية .. وهذه الأعمال في تلك المرحلة العمرية تثير الخيال ، وتوسع



وبعد ...

ان مقالا ، أو دراسة ، أو بحثا لا يمكن بأي حال أن يحسم بالكامل هذه القضية : هل الحكايات الشعبية صالحة للكبار فقط ، أم للكبار والأطفال معا ؟ هل هي حقا تنتمي الى عالم الطفولة ، وهل تمثل بصدق طفولة الانسان ، لذلك هي صالحة للأطفال ؟

الآراء تختلف وتتباين ، ولا بد وأن نستمع اليها ... وقد رددت على د. كارلا بوازييه بأننا لم نكتف بالحكاية الشعبية ، واعادة صياغتها ، بل ان فاروق خورشيد اتخذ من شخصية سيف بن ذي يزن بطلا لعمل مؤلف بالكامل ، كما اننا في بعض الأحيان قد قدمنا أعمالا فيها مواجهة لهذا التراث ورد عليه ، وان شرقنا يؤمن ، وسيظل يؤمن بالحكاية الشعبية مادة وزادا للكبار والأطفال على السواء .

...

تري ، هل من راغب في أن يدلى بدلوه في هذه القضية ... قضية الطفولة والقصص الشعبي ؟! هذه دعوة الى أصحاب الأقلام لكي يسهموا معنا في بحث الموضوع من كافة جوانبه .



الأطفال ، ثم شبهها بالأشياء القديمة التي تترك فيعشثون بها ، ووجد تماثلا بينها وبين القطع الفنية المكسورة ، وأخيرا يريد قصصهم فضفاضة واسعة - كالثياب - لتسمح لهم بالنمو ... قد نتفق معه في بعض أفكاره ، ولكن : من قال أن الأطفال سريعو التصديق ؟ لماذا يسألون اذن : هل حصلت هذه الحكاية ؟ أما عن خروجهم من الحكاية بعد سماعها أو مشاهدتها أو قراءتها فهو أمر طبيعي ، وهم ليسوا مطالبين بأن يبقوا معها أبد الدهر ، هي تترك لديهم انطباعات - سواء كانت عملا شعبيا أو مؤلفا - يبقى بعض الوقت : قد يطول اذا اندمجوا في القصة وتأثروا بها تأثرا شديدا ، والا فأنهم ينفذونها عنهم ، ويواصلون حياتهم المعتادة ، وربما عادوا للحكاية أو أبطالها بين حين وآخر ، لسبب أو لآخر ، لكن ذلك لا يعنى أنها ستترسب بالكامل في عقولهم ووجداناتهم .

واذا كان الأطفال يخلطون بين الحقيقة والخيال ، فذلك - أيضا - أمر يحدث مع الحكاية الشعبية ومع غيرها ... ونفس الشيء ينطبق على التعميم فيما يتعلق بالأطفال ، والفروق البيئية والفردية بينهم ... ولسنا ندرى لماذا جعل نفسه نموذجا لما يحبه الأطفال أو لا يحبونه فمن الواضح أنه كان ذا مزاج خاص به ، ولا يمكن تعميمه .







# ليالى الصعيد الملاح

توفيق حنا

نصوص غنائية فى فرح ريفى صعيدى

كنت فى الصعيد ٠٠ فى محافظة سوهاج ٠٠ قضيت اربع سنوات اعمل ناظرا فى مدارسها الاعدادية ٠٠ عملت فى قرية شندويل البلد ( هناك بلدة بجوارها تدعى جزيرة شندويل ) ثم فى مركز طما ٠٠ وأخيرا فى مدينة سوهاج ٠٠ وكانت هذه السنوات ( ١٩٦٠ - ١٩٦٤ ) من أجمل السنوات فى حياتى العملية ٠٠ ومن انشطها أيضا .

فى شندويل التى أحمل لها ذكريات لا تنسى سكنت القرية وكنت أعيش فيها كأحد أبنائها ٠٠ وكنت أول من أدخل بنات شندويل وما جاورها من القرى والنجوع فى مدرستى الاعدادية وكلفت زميلى وصديقى الشيخ زكريا أن يكتب على يافطة المدرسة بخطه الجميل الأنيق « مدرسة شندويل الاعدادية المشتركة » .

٠٠ بدأت بأربع بنات ( ١٩٦١ ) ٠٠ وعندما زرت قرية شندويل عام ١٩٧٥ وجدت عدد البنات قد تضاعف عشرات المرات ، وجاوز مائتى بنت ٠٠ ومن بين المدرسين وجدت مدرستين ٠٠ ولعل هذا - من وجهة نظرى - أسعد انجازاتى التى عبرت بها عن حبى لهذا البلد ٠٠ الطيب الأمين ، وحماسى لتعليم المرأة الصعيدية .  
وكان من عادتى أن أكلف تلاميذى بأن يسجلوا لى بعض النصوص من قراهم ونجوعهم وكفورهم ٠٠

وذات يوم أحضر لى شافعى اسماعيل من تلاميذ السنة الأولى الاعدادية وكان فى الثالثة عشرة ( ١٩٦١ ) هذه النصوص التى جمعها من قريته « نجع هلال » [ وشندويل تبعد بضع كيلو مترات من مدينة سوهاج ] ٠٠ وهى نصوص الفرح ( الزواج أو الزفاف ) فى نجع هلال وفيما جاوره من بلدان صغيرة أخرى ٠٠ وفى الصعيد يطلقون على المآتم كلمة « الواجب » مقابل الفرح التى هى كلمة معروفة فى اللغة الشعبية المصرية .





●●● ليلة كتب الكتاب ( عقد الزواج ) ●

كورس الفتيات يردد هذه الأغنية في بيت العريس :

ياسلام ياسلام ياسلام يا قاضي الغرام  
ياسلام لو شوفتو عيني ياسلام خضرة وعسلية  
ياسلام ماتقعد جنبى ياسلام ساعتين وشوية  
ياسلام لو شوفتو راسى ياسلام بالحرّدة (١) الصافي  
ياسلام ماتقول لناسى ياسلام ساعتين وشويه  
ياسلام لو شوفتو شعري ياسلام مرصوف على ظهري  
ياسلام ماتقول لأهلى ياسلام ساعتين وشويه  
ياسلام لو شوفتو ايدى ياسلام بيضه وعسلية  
ياسلام ماتقبّض ميه ياسلام ساعتين وشويه  
ياسلام ياسلام ياسلام يا قاضي الغرام

●●● ليلة الحنة ●

في بيت العروس ٠٠ في جو الفرح والسرور وعلى أصوات الطبول  
وبمصحبة الزغاريد يردد كورس الفتيات هذه الأغنية ٠٠ على هيئة  
حوار بين أم وابنتها :

عيّانه يامه . . . اسمالله يابنتي  
خطيبي برّه . . . انشالله يابنتي  
جابلي السرير باربع عجلات (٢)  
جابلي الدولاب باربع مرايات  
جابلي اللحاف وردات وردات  
جابلي المخدة جنبيات جنبيات  
عيّانه يامه . . . اسمالله يابنتي  
خطيبي برّه . . . انشالله يابنتي  
جوزي لجوز على أربعه (٣)  
أول واحده جابت بنت  
وتاني واحدة جابت بنت

(١) منديل الرأس على شكل مثلث .

(٢) أحضر لي .

(٣) عدد الزوجات جميعا أربع زوجات .



وتالت واحدة جابت بنت  
وأنا الفتوة (٤) اللي جبت الولد

جوزى اجوز على أربعة  
ساعة الأكل ناكل طحينيه  
ساعة الشرب نشرب قهوجيه (٥)  
ساعة النوم ندخل ناموسيه  
عيانه يامه . . . اسم الله يابنتي  
خطيبي بره . . . انشالله يابنتي

● ● ● وفى نهاية ليلة الحنة ، توضع الحنة فى صينية وحول الحنة ست  
شمعات . . . ويحمل هذه الصينية رجل عبد . . . يطوف بها وهو يغنى :

الحنة يا حنة . . . والليلة رايجين نتحنا

● ● ● ليلة الدخلة . . . ليلة الفرح

وتكون هذه الليلة يوم الأحد أو يوم الخميس .

بعد تناول العشاء يأخذ أهل العريس العروس ويضعونها على فرس  
. . . ويزفونها فى القرية . . . وفى مقدمة الزفة يردد المداحون مدائحهم  
( لم يسجلها شافعى اسماعيل ) ثم تصل الزفة بيت العريس . . .  
. . . وهناك تجلس العروس على الكرسي الذى أعد لها . . . ويذهب  
الرجال الى الجامع للصلاة ثم يعودون مع العريس الى البيت . . .  
. . . ثم تتم الدخلة . . . وينفض الفرح وينصرف الجميع الى بيوتهم [ وعلى  
رأى المثل ، العروسة للعريس والجري للمتاعيس ] .

وفى هذه الليلة . . . ليلة الدخلة يردد كورس الفتيات هذه الاغنية ، وفى  
أثناء الغناء يرش الملح من فوق البيوت .

تحت النخله العكلايه (٦) فات ولا صبح على  
حط ايده على القميص قلت له اسكت يا عريس  
دا أبويا معاون بوليس وان حدتك (٧) يصعب (٨) على  
حط ايده على الكردان قلت له اسكت يا عتمان  
دا ابويا قاضى الاسلام وان حدتك يصعب على

---

(٤) الفتوة التى تمكنت أن تهب زوجها ولدا . . . والفتوة هو الرجل الشجاع القوى . . . وهو  
الفارس . . . والفتوة عندما ينحط فى سلوكه يصبح بلطجى . . . فتوة بلا قيم .  
(٥) قهوة . . . ولعل الكلمة من باب الدلال والدلع عند هذه الزوجة العزيزة المعززة .  
(٦) العالية .  
(٧) ان حدثك وقال لك قولا ثقيل .  
(٨) صعب على أن احتمل .



حط ايده على الحنك قلت له اسكت يا ولد  
دا أبويا قاضى البلد وان حدثك يصعب على

ثم يردد كورس الفتيات هذه الأغنية مع الملح الذى ترشحه الجارات من فوق  
البيوت ٠٠ منعا للحسد ٠٠ وحماية للعريس أيضا :

الحارس الله . . . والصلاة على النبي  
يحرصك يا عريسنا من عيون الناس  
الحارس الله . . . والصلاة على النبي

● ● ● فى الصباحية يردد أصدقاء العريس هذا الموال الحزين ٠٠ وفى  
حياة القرية المصرية يرتبط الحزن بالفرح وكأنهما وجهان لعملة  
واحدة ٠٠ ولعل عبارة « اللهم اجعله خير » التى يرددوها الانسان  
المصرى فى قمة فرحه تؤكد وتسجل هذه العلاقة وهذا الارتباط :

يا خسارة الورد لما ينقطف يرموه (٩)  
أبو اسم غالى كل الملوكة كرهوه  
فالوا عليه دا نشف وتغير حواليه  
إلا غزال زين صغير السن ورموه  
الفم خاتم ذهب على القدم ما يدراش (١٠)  
النهد رمان من فوق الزنود وخذوه  
ودوه (١١) بلدع ما يفهمش بصفة العرض  
يا خسارة الورد لما ينقطف يرموه

ونستمع أيضا لهذا الموال فى نهاية ليلة الفرح :

قاضى الغرام اشتكى البرسيم لحموله  
واللى معاه مال كل الناس تحاميله (١٢)  
واللى بلا مال ، الجلسة عليه مالت .  
ونجيب مزين ناس للغلبان تحاميله :

● ● ●

(٩) يقطف .

(١٠) لا يدري .

(١١) حملوه ٠٠ أحضروه .

(١٢) تدافع عنه وتحميه .



وهذا الموال يردده أحد أصدقاء العريس :  
على عليوه بنالى فى الجبل أنحصاص (١٣)  
بده (١٤) يحوش (١٥) الهوا ، ميته (١٦) الهوا بنعاش

والرمل لم ينفتل والشوك لم ينداس  
والعبد لم ينشرى إلا بست اكياس  
ياصفحتين فى طبق ، ياوردتين فى كاس  
يسلمك يا عريس من عيون الناس

وأخيرا فى الصباحية يردد كورس الفتيات هذه الأغنية :

على الحاج ناجى ياوله على الحاج ناجى  
فصللى الجزمة ياوله والكعب عـاجى  
على الحاج مهنى ياوله على الحاج مهنى  
فصللى الجزمة ياوله والكعب بنى  
على الحاج قناوى ياوله على الحاج قناوى  
فصللى الجزمة ياونه والكعب هاوى (١٧)  
على الحاج على ياوله على الحاج على  
فصللى الجزمة ياوله والكعب عالى  
على العجلاتو (١٨) ياوله على العجلاتو  
نفض سريرك ياوله العروسة جاتو (١٩)  
على الزراعيه ياوله على الزراعيه  
نفض سريرك ياوله العروسة جايه

وسجل لى شافعى اسماعيل هذه المواويل وكلها تدور حول شكوى الزمان وتقلب  
الأيام .. وحول البين والفراق وغدر الأصحاب .

١ - زهزت (٢٠) يازمان ، وذليت (٢١) ناس على الدنيا

---

(١٣) خسر .. بيت مطلق .

(١٤) غرضه .. رغبته .

(١٥) يمنع .

(١٦) ميته تعنى متى .

(١٧) عكس العالى .

(١٨) بالعجل كما نقول أى بسرعة .

(١٩) جاءت اليه .

(٢٠) أصبحت يا زمان قادرا على كل شئ .. متمكنا سعيدا .

(٢١) ذليت .. من الاذلال .. والذل .



من بعد لبس البنشات (٢٢) ، لبست الخيش على الدنيا  
حتى أخويا ابن والدى عزل عنى ونخد له ركن فى الدنيا  
وأنا حلفت يمينين (٢٣) ماأعاشر حد على الدنيا  
البين (٢٤) قاللى اسمك ايه

٢ -

أنا قلت له راضى  
قاللى ايش بلاك بالمعجه ياراضى  
أنا قلت له لم راضى  
شفت البين جابلى بلاوى زيّد أمراضى  
جابلى القلب حق القلب بى لم راضى  
البين قاللى اسمك ايه ؟

٣ -

أنا قلت له مرعى  
قاللى مال حشيشك مقرطف  
أنا قلت له مرعى  
ماتقومى ياساقيه دورى  
ماتقوم ياعجل انعى  
من يوم ماغابو الحبايب مانشف دمعى  
ان دار عليك الزمان ياابن الكرام واطى (٢٥)  
وعز نفسك ، ولاتمشى مع الواطى (٢٦)

٤ -

- 
- (٢٢) الملابس الفاخرة .  
(٢٣) مثنى يمين .. قسم .  
(٢٤)البين هو الفراق ويرتبط الغراب وصوته بالفراق والحراب .  
(٢٥) واطى تعنى الانحناء حتى تفوق العاصفة .. ودورة الحظ والبخت .. ونحن نذكر  
أعنية سيد درويش :  
عشان ما نعلا ونعلا ونعلا  
لازم نطاطى نطاطى نطاطى  
ولكن الشاعر فى هذا الموال يقصد حكمة أخرى عكس ما يقصده سيد درويش .. انه يعنى  
بالمعنى الرواقى .. « ان لم يكن ما نريد فارد ما يكون » .  
(٢٦) الحسيس .. الدون . وكلمة دون تعنى دون المستوى الأخلاقى المطلوب فى الانسان السوى  
السليم .





وان سبيلك (٢٧) النمل ماتر دش عليه واطى (٢٨)  
 تنام مبسوط . بإذن الله تغلبهم  
 واللى انت تغلبهم لو كانوا عمداك ميه (٢٩)  
 بيت الحرام شبيلك من دون البيوت واطى (٣٠)  
 أنا فى جرح ياطيب ينتر المود بمطالع (٣١)  
 (٣٢) وآدى أعز الأحباب شى داخل وشى طالع  
 وآديك حترش الموا ياطيب وآديك طالع . . .  
 وإن قابلوك العوازل على الصفين  
 قوللهم طيب بخير  
 وبكره الأكاده (٣٣) على الخشب طالع . . .

— ٥ —

- (٢٧) أهانك .. شتمك
- (٢٨) وكأنك لم تسمع
- (٢٩) مائة
- (٣٠) دنى ومنحط .. والعكس سامى وعالى
- (٣١) بكثرة
- (٣٢) ما هو
- (٣٣) مع هذا ..



٦ - مر الطبيب بالبرهم (٣٤) ولا اداني (٣٥)

ذليت نفسي لأقل الناس ما اداني  
داني عنوف نفسي . . . ولا اداني (٣٦)  
النفس نفسي وأنا أقامر أعفنها (٣٧)  
واصمحن الصبر في كفي واسفنها (٣٨)  
وأوهب الروح لى خلقتها ولا اداني (٣٩)

٧ - يازارع الورد ازرع لى معاك ورده  
دا والله إن نخضر الورد  
ليبقالى فى الكروم ورده  
وآدى الورد قهار لبسنى تياب النار (٤٠)  
وأصبحت مختار بين حسنه وبين ورده

٨ - عبقول (٤١) ليه يامصر على حلفا حافتي

هو بك شكوى على حلفا حافتي  
آدى أول من الظلم ياناس  
يبيعوا ويشترؤا فينا  
وآدى تالت من الظلم

أشد من فى الطابور يشكى ويقول غلبان  
عباس باشا واقف علينا عسكرى بديدبان  
خايفين نموتو غرابا ولا يدروش أهالينا

٩ - يعنى يامصر تحنى علينا بالرجوع فيكى  
وحياة الحسن والحسين اللى اتنشوا فيكى  
خايفين نموتو غرابا ولاندفن فيكى

١٠ - خصمى لبس تاج ، وأنا محتاج مش لاقى  
وفتلى حبلين متين باع مش لاقى

(٣٤) الدواء .

(٣٥) لم يعطنى شيئا من الدواء .

(٣٦) لا أصير دينيا .

(٣٧) اجعلها عفيفة .

(٣٨) أجمل الصبر مثل السفوف وأقدمه لنفسي حتى أجعلها صابرة .

(٣٩) ولا أصبح ذليلا حتى لو أدى بى الأمر الى الانتحار .

(٤٠) أثواب .



والزهر (٤١) نزل تحت ، حتى البخت مش لاقى  
أنا كنت مبسوط وفي حال الأصول يا عم  
النذل دخل الجنة وبياكل عنب وبرقوق  
والسبع مربوط ، حتى القوت مش لاقى

يا صاحى ان بعنى خللى التمن غالى  
وغلى سعى ، وخللى الشرف غالى  
دانا عبد الأسياد ومترى على الغالى  
لا يوم هانوى وخللوني على كفى  
مثل سمعناه من اللى قبلنا قالوه . . .  
بلدك تعزك كما قالوا الوطن غالى

- ١١

شوف الزمان اللى لوع (٤٢) اللى عززوه أهله  
وصرّ له الغلب فى المنديل واداهله  
بعد ما كان يقعد فى وسط المجالس وكل الناس تندهله  
زعق عليه غراب البين شتت لمته (٤٣)  
واصبح غريب الديار ولا حد يندهله

- ١٢

طبيب الاجراح داوى كل الجروح  
ومفیش غير جرحى أنا اللى فاضل  
وحط ايده على خدى وقاللى روح ياقتيل الملاحه  
مالكش دوا عندى فاضل

- ١٣

جملى برك على الرميله أنا قلت له قوم حصل (٤٤)  
قاللى دانا مكوى على الجنين ومحصل (٤٥)  
بعد ما كنا نلبس شاه سندسى ، ومنفصل  
صبحتنا يابين بنلم الدلايل (٤٦) ونوصل

- ١٤

---

(٤١) ع ب حرفان يفيدان استمرار الزمن .. وتكراره .. أنا أقول دائما .. وهذا الموال عن  
الغربة والاغتراب .. وعذاب البعد عن الوطن .  
(٤١) البخت .. الحظ .  
(٤٢) سن اللوعة .. والعذاب ..  
(٤٣) الجماعة .. جماعة الأصدقاء والأصحاب .  
(٤٤) لكى يلحق بالركب .. أو لكى يواصل الطريق .  
(٤٥) ممتلىء جسمه بالألم .  
(٤٦) بقايا القماش بعد التفصيل .



١٥- الناس فيها جرح ياطيبه وأنا في ميه معدوده  
أنا قلت له أمانه ياطيبه ريح على الكنبه قبليلك  
ياما كم ياطيب طباباه قبلت تجيب الدوا قبليلك (٤٧)  
حصلاه (٤٨) ياطيب يكون رب العباد قبليلك

آدى الطيبه صرخ وقاللى  
ياابن الناس حلاية روح بس الأيام معدوده

١٦- عبقول ياقلب فضك (٤٩) من اللى عشرته تقطع (٥٠)  
انت تحبه ياقلب ، لكن هو من وراك يقطع  
والله ان كسيت الردى (٥١) من الحرير مقطوع  
ياك الكلام فى تخين الصدغ (٥٢) عما يقطع

١٧- أنا كنت جمال فى مكه وأشيل فيها  
قابلنى تلاته ، والتلاته بنات  
قلتلهن بنات مين يابته  
قالو بنات الخواجا اللى مات  
حلفت لأبيع جملى وامشى مع البنات  
وان قابلنى شريكى  
لاقوالله ضرته الحرب (٥٣) وآدو مات

### نصوص من محافظة قنا

#### ومن فنا هذه الماويل

فى عام ١٩٥٥ / ١٩٥٦ كنت فى مدرسة قنا الثانوية مدرسا للغة الفرنسية  
وكلفت تلاميذى أن يجمعوا لى من قراهم كل ما يتعلق بالمأثورات الشعبية من حواديت  
وماويل ومفردات أيضا .. واستجاب البعض لدعوتى .. وأذكر بينهم محمد سلامة  
آدم ( د . محمد سلامة آدم ) والشاعر الراحل أمل دنقل الذى قدم لى فيما أذكر بعض  
مفردات قريته (القلعة) .. ولا أدري أين هذه الصفحة الآن .. كان هدفى الأول (بعيدا

(٢٧) مبت .

(٤٨) هل من الممكن .. ربما .

(٤٩) أترك ..

(٥٠) تقطع الود .. والمحبة .

(٥١) الانسان الدنىء .. الحسيس .

(٥٢) تخين الصدغ يعنى الغبى .. والبليد .. وعديم الاحساس .

(٥٣) أصابه مرض الحرب حتى مات .



عن النشر ) أن أدفع تلاميذى الى معايشة وطنهم الصغير لتعميق انتمائهم لوطنهم  
الكبير .. مصر .. وأنا أقلب فى أوراقى القديمة عثرت على بعض هذه الماويل  
ولا أذكر جامعها .. الآن ..



١ - أصبح الصباح الحديد وأنا على المورد (٥٤) بدرى

كل البدوره (٥٥) وردت وأنا خلى لم ورد بدرى  
أسألك يارب ياللى ع العباد ستار  
تلم شلى وتجمعنى على بدرى (٥٦)

٢ - دى بنت مين ياعرب م القصور طلت (٥٧)

شبكة قليبي (٥٨) ولسه العين ماتملت  
لاروح لابوها واقولله  
بنت الكرام ذلت  
إذا كنت ذليت يابه  
خدونى البحر وارمونى

ودككوا (٥٩) النيل فى جسدى وفى عيونى

٣ - يابيض البيض ياللى قميصك من الصابون مدعوك

انصبوا الفرخ قدام بابك بيوم مادعوك (٦٠)  
لو كنت ع البال كانو جو (٦١) لغاية البيت ودعوك  
لكن انت موش ع البال طمن خاطرك وارتاح  
وانتش (٦٢) رغيفك بدمه وسيبك من التفاح  
يابو عيون سود ياللى عينيك من البكا وجعوك

(٥٤) المورد حيث تملأ الفتيات والنساء جرارهن بالماء .

(٥٥) البدور جمع بدر .. الفتيات الجميلات .

(٥٦) حبيبتي التى تشبه البدر .

(٥٧) نظرت .. وأطلت من نافذة القصر .

(٥٨) تصغير قلب .

(٥٩) اغرزوا السهام .

(٦٠) من الدعوة ..

(٦١) حضروا .

(٦٢) أخطف ..



٤ - وإن هفنى الشوق يا جميل أبعت لك سلام مع مين

وأنا رحت للحبيب لقيته يتقارب شمال ويمين

جأبو له الدوا قال جايين الدوا لمن

خطوا الدوا فى علايه (٦٣) ورجعوه لصحابه

ايش (٦٤) يعمل الدوا لى مفارق أصحابه

٥ - جملى برك فى الطريق والكل يراعىلى (٦٥)

أنا كنت فى ليه وكل الناس تراعىلى (٦٦)

وقف عزولى أمامى ياناس يراعىلى

نده على غراب البين وشحتر (٦٧) لمتى

وفضلت أقول يا قليل الأصل أمانة يا أعمى تراعىلى

٦ - الحسيس قال للأصيل تعالى عندنا خدام

تاكل وتشرب وتبى من جملة الخدام

زعق الأصيل وقال

لاطلع الجبل تاكلى الديه (٦٨) والغربان

ولا يتولو الأصيل عند الحسيس خدام

٧ - ليه يازمان خلينى على دار العزول واقف

مده طويله ، شحات ، ماسك العصا ، واقف

وابن الهفيه (٦٩) يكلمنى بكلام واقف

مَحَسَّشْ الرديه عملت معايا دور

وقعت من سابع دور ملقتلش حبيب واقف

٨ - عجبى على جوز غزلان على القنا جـ ارى

وجهم صلب مبروم .. يشبهو بنات الروم (٧٠)

وكيف أنا أموت محروم وبيت الحبيب جارى



(٦٤) ماذا .. أى شىء .

(٦٣) علب ..

(٦٦) ترعانى .. وتهتم بى ..

(٦٥) ينظر الى .. ويرانى .

(٦٨) الذئاب .

(٦٧) شحتر .. بعثر .. شتت .

(٦٩) قليلة الأصل .

(٧٠) كانت العائلات الايطالية منتشرة فى مصر منذ عشرات السنين ومن الاسماء التى كانت شائعة

العائلات القبطية اسم « سنيوره » التى تعنى فتاة باللغة الايطالية .



# قائمة

## بالمصادر

## الأسطورية

## والملاحمية

## للتراجيديا

## الإغريقية

## د. أحمد عثمان

يفوت الكثير من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريقي التراجيدي قد استمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم ومؤلفات أخرى سبقتهم وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس .

اذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس فيما عدا « الفرس » على الأسطورة . والنبع الأسطوري المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا - كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية التي جاءت قصة أوديب ضمنها . من هذه الملاحم استقى ايسخولوس موضوعات نصف مسرحياته وله أربع مسرحيات مأخوذة من « الالياذة » وثلاثة من « الأوديسيا » . وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو المرتبة الثانية . ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بأنها تغطي معظم التراث الأسطوري فهي متنوعة ، بل ان بعض مسرحياته مثل « جلاكوس البونطي »

Glaukos Pontios تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة اكتشفها الشاعر نفسه عن طريق البحث والتقصي ومعايشة صيادي هذه المنطقة (١) .

ونظرة واحدة الى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية (٢) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة في هذا الشاعر ، أي ان مسرحياته ليست سوى « فئات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة » (٣) . بيد أن آراء الدارسين في معنى هذه العبارة متباينة . فمن قائل انها تعنى الروح العامة لمسرح ايسخولوس كانعكاس للعظمة البطولية الهومرية ، الى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات ايسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما لاحظنا . ونحن نرجح أن العبارة تستهدف مصداق أيسخولوس قبل أى شئ آخر وأنها لاتعنى هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه ايسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضا الحلقة الملحمية - والتي غالباً ما كانت تنسب الى هوميروس لدى القدامى .

ولعل القارئ الحصيف يستطيع أن يستخلص المزيد من الحقائق والمعلومات حول مسرح أيسخولوس وعلاقته بالتراث الشعبي لو أمعن النظر في القائمة التالية .



## قائمة بالصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس

الموجودة (★) والمفقودة

عنوان المسرحية	الصادر الأسطوري والملحمي
Iphigeneia Mysoi Palamedes Telephos	القبرصية Kypria أفيجينيا الميسيون بالاميديس تيليفوس
Hektoros Iytra e Phryges Europe e kares Myrimdones Nereides	اللياذة Ilias حمام هيكتور أو الفريجيون يوروبا أو كارييس الميرميدونيون عرائس البحر ( بنات نيريوس )
Thressai Memnon Hoplōn krisis Salaminiāi Psychostasia	الأثيوبية Aithiōpis الطراقيات ممنون التحكيم في الأسلحة نساء سلاميس بسيخوستاسيا ( النشور ؟ )
Lemnioi Philoktetes	اللياذة الصغيرة Mikra Ilias أهل ليمنوس فيلوكتيتس
Oresteia : 1) Agamemnon 2) Choephoroi 3) Eumēntides Proteus Satyrikos	ملاحم العودة Nostoi ثلاثية الأوريستيا وهي : ١ - أجا ممنون ★ ٢ - حاملات القرايين ★ ٣ - الصافحات ( ربات الصفح ) ★ بروتيوس الساتيري
Kirke Satyrike Ostologoi Penelope	الأوديسيا Odysseia كيركي الساتيرية أوستولوجوي ( عظام البطل ؟ ) بينيلوبي
Psychagogoi	تيليغونيا Telegonia مرشدوا الأرواح
Laios Oidepous Sphinx Satyrike	الأوديبية Oidipodeia لايوس أوديب الهولة الساتيرية ( أبو الهول الساتيري )
Argeioi Eleusinioi hepta epi Thebas	الطيبة Thebais الأرجيون أهل اليوسيس السبعة ضد طيبة ★

(★) المسرحيات التي وضعت أمامها نجمة ★ هي التي وصلت إلينا سليمة .



المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
<b>الخلفاء</b> Epigono	الخلفاء Epigono
<b>الدانائية</b> Dana	المصريون بنات داناؤوس المستجيرات(*) Aigypoi Danaides Hiketides
<b>معركة المردة ( التيتانيس )</b> Titanomachia	بروميثيوس سارق النار بروميثيوس مقيدا (*) بروميثيوس طليقا بروميثيوس الساتيري محترقا Prometheus Pyrophoros Prometheus Desmotes Prometheus luomenos Prometheus Lyrkaeus Satyrikos
<b>أسطورة ديونيسوس</b>	الباكشيات تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب ( أي باكخوس ) Bassatides Dionysou Trophoi Edonoi Lykourgos Satyrikos Negniskoi Xantriai Pentheus Semele e Hydrophoroi مربيات ديونيسوس الايدونيون ( الطراقيون ) ليكورجوس الساتيري الشبان الصغار اكسانترياي (?) بنثيوس سيميلي أو حاملات الماء
<b>أسطورة السفينة أرجو</b>	أثاماس أرجو أو المجدف كابيروى هيبسيبيلي فينيوس Athamas Argo e Kopastes Kabeiroi Hypsipile Phineus
<b>أساطير أرجوس</b>	أميموني الساتيرية بوليد يكتيس فور كيديس Amymone satyrike Polydektes Phorkides
<b>أسطورة هرقل</b>	ألكمينى أبناء هرقل Alkmene Herakleidai
<b>من التاريخ المعاصر (٤)</b>	الفرس(*) Persai



المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
مصادر متفرقة	<p>Aitaiai أيتاياي</p> <p>Atalante اتالانتى</p> <p>Glaukos Pontios جلاوكوس البونطى</p> <p>Blaukos Potnieus ( بويوتيا ) جلاوكوس فى بوتنياي</p> <p>Heliades بنات هيليوس</p> <p>Ixion اكسيون</p> <p>Kallisto كالليستو</p> <p>Kerkyon Satyrikos كيركيون الساتيرى</p> <p>Nemea نيميا</p> <p>Niobe نيوبى</p> <p>Permaibides بيرمايسبيديس (؟)</p> <p>Sisyphos drapetes satyrikos سيسيفوس الهارب الساتيرى</p> <p>Sisyphos Petroky listes سيسيفوس يدحرج الصخرة</p> <p>Toxotides ابن رامى القوس (؟)</p> <p>Oreithyia ( غير مؤكدة )</p>
مصادر متفرقة	<p>Diktyoulkoi ديكتيولكوى ( الصيادون ؟ )</p> <p>Thalamopoioi صانعو الأسرة</p> <p>Theoroi e Isthmiastai المتفرجون أو أهل البرزخ اسثموس</p> <p>Hiereiai الكاهنات</p> <p>Kerykes satyroi كيريكس الساتيروى</p> <p>Kressai الكريتيات</p> <p>Leon Satyrikos الأسد الساتيرى</p> <p>Propompoi طلائع الموكب</p> <p>Phrygioi الفريجيون</p>



وتعزى الى سوفوكليس ما بين ١٠٤ الى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة (٥)  
سوى سبع مسرحيات فقط .

ومن الملاحظ أن حوالى ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطيبية . وبذلك يسير سوفوكليس على الدرب نفسه الذى أتبعه أيسخولوس . ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس مع أنها المنبع الأصلي للدراما وهى التى استقى منها ايسخولوس بعض مسرحياته . وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين احتفى احتفاء ملموسا بأساطير مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التى عاش بها أى اتىكا بصفة عامة فى حين لم يفعل ذلك أيسخولوس اذ أهمل الأساطير التى تدور حول ثيسوس وفايدرا وايون وتيرىوس وبروكريس على سبيل المثال . ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة ارجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين اترىوس وثيستيس وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو . واذا عقدنا مقارنة بين ايسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترب من كل ما هو آدمى . لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى وكل تلك الأساطير هى التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس . حقا ان بعض مسرحيات سوفوكليس مثل « نيوبى » و « ثاميراس » و « تريبتوليموس » تعالج مثل هذا النوع الأيسخولى من الأساطير ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة فى انتاج سوفوكليس الذى تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير ايسخولوس .



**قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس**  
**الموجودة (★) والمفقودة**

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
القبرصية Kypria	ألكساندروس جشد الآخين أو المجتمعون على الوليمة ( ساتيرية ) Achaion syllogos e syndephoi satyroi عشاق أخيلليوس ( ساتيرية ) Achilleos Erastai satyroi المطالبة بعودة هيلين Helenes Apaitesis زواج هيليني ( ساتيرية ) Helenes Gamos satyrikos أفيجينيا Iphigeneia التحكيم ( ساتيرية ) Kaisis satyrike الميسيون Mysoi ناوبليوس مبحرا Nauplios kotapleon أوديسيوس مجنونا Odysseus mainomenos بالاميديس Palamedes الرعاة Poimenes أهل سكيروس Skyrioi تيليفوس ( ساتيرية ) Telephos Satyrikos ترويلوس ( الطروادي الصغير ) Troilos
اللياذة Illias	الفريجيون Phryges
الاثيوبية Aithiopis	الاثيوبيون أو ممنون Atreus e Mykenaiiai
اللياذة الصغيرة Mikra Illias	أياس حامل السوط Aias mastigophoros الدولوبيس ( شعب في تساليا ) Dolopes السرطيات Lakainai فيلوكتيتيس (*) Philoktetes فيلوكتيتيس في طروادة Philoktetes en Troia فوينيكس ( أ ) Phoinix a فوينيكس ( ب ) Phoinix b
حصار طروادة Iliou persis	أياس اللوكري Aias Lokros الاميرات Aichmalotides أبناء أنتينور Aoakoonidal لاؤوكون Yaokoon حاملوا ( حاملات ) الأقماع ( الأنايب ) Xoanephoroι



المصدر الاسطوري والملحمى	عنوان المسرحية
	Polyxene بوليكتسينى Priamos برياموس Sinon سينون
ملاحم العودة Nostoi	Aigisthos (?) أيجيستوس Aletes أليتيس ( ابن ايجيسوس من كليتمسترا ) Andromache (?) أندروماخى Hermione هيرميونى Eurysakes ايوريساكيس Elektra اليكترا (*) Ergone اريجونى Klytaimestra كليتمسترا Nauplois pyrkaeus ناوبليوس محترقا Peleus بيليوس Teukros تيوكروس Tindareos تينداريوس Phthiotides بنات فثيا Chryses خريسيش
الأوديسيا Odysseia	Nausikaa-Plynthriai ناوسيكاء ( الغاسلات ) Phaiakes الفاياكيس
تيليغونيا Telegoneia	Euryalos يوريالوس الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح Niptra e Odysseus akanthoples e traumatias
الأوديبية Oidipodeia	Oidipous tyrannons أوديب ملكا (*) Oidipous epi Kolonon أوديب فى كولونوس (*)
الطبية Thebais	Amphiatros satyrikos أمفياريوس ( ساتيرية ) Antigone أنتيجونى (*)
الخلفاء Epigonoι	Alkmeon ألكميون الخلفاء اريفيلى ( أوينيوس ؟ ) Epigonoι : Eriphyle (Oineus ?)
فتح أويخاليا Oichalias Halosis	Trachiniai بنات تراخيس (*)
أسطورة ديونيسيوس	Dionysiakos satyrikos الديونيسى ( ساتيرية )



المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
<b>أسطورة السفينة أرجو</b> <b>Argonautika</b>	أثاماس ( أ ) أثاماس ( ب ) أميكوس ( ساتيرية ) بنات كولخيس بنات ليمنوس بيلياس : مقتلعو الجذور أهل سكيثيا تيرو ( أ ) تيرو ( ب ) فينيوس ( أ ) فينيوس ( ب ) فريكسوس
<b>أساطير مدينة أرجوس</b>	أكريسيوس أندروميديا اتريوس أو نساء موكيناى بنات داناؤوس ثيستيس فى سيكيون ثيستيس مرة ثانية ايتاخوس ( ساتيرية ) أهل لاريسا أوينوماؤس : هيبوداميا Oinomaos : Hippodameia
<b>أسطورة هرقل</b>	أمفيتريون هرقل فى ثاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية) Herakles en Tainaro e Herakleiskos satyrikos
<b>أساطير أتيكية</b>	ايجيوس دايدالوس تاميراس اكسيون يوباتيس هيبونوس كاميكوى أو مينوس كيداليون ( ساتيرية ) البكم ( ساتيرية ) العرافون أو بوليدوس ملياجروس موموس ( ساتيرية ) Niobe



المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة ( ساتيرية ) Pandora e sphyrokopoi satyroi سالمونيوس ( ساتيرية ) Salmoneus satyrikos سيسيفوس Sisyphos تانتالوس Tantalos
مصادر غير مؤكدة	اريس Eris يوميلوس Eumelos ايبيريس Iberes يوكليس Iokles مقتفو الأثر ( ساتيرية ) Ichneutai الموساي ( ربات الفنون ) Mousai قارعات الطبول Tympanistai هيبريس ( ساتيرية ) Hybris satyrik حاملو ( حاملات ) الماء Hydrophoroi

وبدأ يوريبيديس يكتب التراجيديات وهو في سن الثامنة عشرة وان لم تقبل مسرحياته رسميا ضمن برامج المباريات المسرحية الا عام ٤٥٥ أي عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره . وحتى عام ٤٣٨ ، أي عندما قدم مسرحية « الكيستيس » - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبع عشرة تراجيدية . وفي الاثنين وثلاثين عاما الأخيرة من عمره زاد قريحته خصوبة بصورة ملفتة للنظر اذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية . وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية ابان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمانى وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس وكان من بينها ثمانى مسرحيات ساتيرية . ويبلغ اجمالى ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالى اثنتين وتسعين تراجيدية وساتيرية ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالاضافة الى العديد من الشذرات المتفرقة (٦) . ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس الا أنها تفوق عددا ما وصلنا من زميله الشعراء الآخرين ايسخولوس وسوفوكليس مجتمعين . وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - الى الموت عام ٤٠٦ .

ومن الملاحظ أن يوريبيديس فى اعتماده على المصادر الأسطورية والملحمية يقتفى أثر سابقه حيث أمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب واثريوس وغيرهما . وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه فيشعر بالنشوة وهو يمجّد ويخلد انجازات أبطال أثينا أمثال ثيسيوس وارخثيوس . أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبيديس وربما يرجع السبب فى ذلك الى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا . ولذا نجد عشرين فى المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر وهى نسبة ضئيلة اذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين . ولكنها نسبة تعد كبيرة اذا وضعنا فى الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التى كان يمكن للشاعر أن يستلهمها . على أية حال كان يوريبيديس يفضل التجول فى آفاق الأساطير الاغريقية بحثا عن تلك التى لم تستغل بعد فهو أول من كتب عن فايشون وكريسفوننتس وبيليليوفون .



**قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس**  
**الموجودة (★) والمفقودة**

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
<b>القبرصية</b> Kypria	Alexandros ألكسندروس Iphigenia en Aulidi افيجينيا في أوليس (*) Palamedies بالاميديس Protesilaos بروتيسيلاوس Skyrioi أهل سكيروس Telephos تيليفوس
<b>اللياذة</b> Ilias	Rhesos ريسوس (*)
<b>اللياذة الصغيرة</b> Mikra Ilias	Philoktetes فيلوكتيتيس
<b>حصار طروادة</b> Iliou Persis	Hekabe هيكابي
<b>ملاحم العودة</b> Nostoi	Andromache أندروماخي (*) Helene هيليني (*) Elektra اليكترا (*) Iphigeneia en Taurois افيجينيا بين التاورين (*) Oerstes أورستيس (*)
<b>الأوديسا</b> Odysseia	Kyklops satyrikos كيكلوبس ( ساتيرية )
<b>الأوديبية</b> Oidipodeia	Oidipous أوديب Chrysippos خريسيبوس
<b>الطبية</b> Thebaïs	Antigone أنتيجوني Hiketides المستجيرات (*) Hypsipyle هيبسيبيلي Phoinissai الفينيقيات (*)
<b>الخلفاء</b> Epigonoï	Alkameon ho dia Korinthou الكميون عبر كورنثه Alkameon ho dia Psophiuos الكميون عبر بسوفيس
<b>أسطورة ديونيسوس</b>	Bakchai عابدات باكخوس ( الباخييات ) (*)



المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
أسطورة السفينة أرجو Argonautika	Ino اينو Medeia ميديا (*) Peliades نبات بيليوس Phrixos (a) فريكسوس ( أ ) Phrixos (b) فريكسوس ( ب )
أساطير مدينة أرجوس	Andromeda اندروميديا Danai بنات داناووس Diktys ديكتيس Thyestes ثيستيس Kressai الكريتيات Oinomaos أوينوماوس Pleisthenes بليستينيس
أسطورة هرقل	Alkmene الكميني Bousiris satyrikos بوزيريس ( ساتيرية ) Eurytheus satyrikos يوريسثيوس ( ساتيرية ) Herakles Mainomenos هرقل مجنوناً (*) Herakleidai أبناء هرقل (*) Alkestis الكيستيس (*) Likymnios ليكيمنيوس Syleus satyrikos سيليوس ( ساتيرية ) Temenidai بنات تيمينوس Temenos تيمينوس
الأساطير الاتيكية	Aigeus ايجيوس Alope (Kerkyon) الوبى ( أوكيركيون ) Erechtheus اريخثيوس Theseus ثيسوس Hippolytos kalyptomenos هيبوليتوس المغطى Hippolytos stephanias هيبوليتوس المتوج (*) Ion ايون (*) Peirithous بيريثوس Skiron satyrikos سكIRON ( ساتيرية )
مصادر متفرقة	Aiolos أيولوس Antiope انتيوبى Archelaos ارخيلاوس Auge أوجى Autolykos satyrikos أوتوليكوس ( ساتيرية )



المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
	Bellerophontes بيلليروفونتييس
	Glaukos (Polyidos) جلاوكوس ( يوليئيدوس )
	Theristai satyroi ثيريستاي ( ساتيرية )
	Ixion اكسيون
	Kadmos كادموس
	Kresphontes كريسفونتييس
	Kretes الكريتيون
	Lamia لاميا
	Melanippe desmotis ميلانيبي مقيدة
	Melanippe sophe ميلانيبي حكيمة
	Meleagros ملياجروس
	Peleus بيليوس
	Rhadamanthys رادامانشيس
	Stheeneboia شينيبيويا
	Sisyphos satyrikos سيسيفوس ( ساتيرية )
	Tennes تينيس
	Phaithon فايثون
	Phoinix فوينيكس

(١) Pausanias, IX 22, 7.

(٢) عن الشذرات المتبقية من شعراء التراجيديات الاغريقية أنظر :  
B. Snell, Tragicorum Graecorum Firagmenta, Gottingen 1971.

(٣) Athenaeus, p. 347.

(٤) « الفرس » هي المسرحية التاريخية الوحيدة التي وصلتنا من المسرح الاغريقي : أنظر د. أحمد  
عثمان ، الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا ( عالم المعرفة ١٩٨٤ ) ص ٢٠٥ وما يليه .

(٥) عن الشذرات المتبقية من سونوكليس أنظر حاشية رقم ٢ وراجع :

A.C. Pearson The Fragments of Sophocles, Cambridge, 1963

(٦) أنظر حاشية رقم ٢ reprint Amsterdam 1971



# مفهوم الصبر

## في المآثورات الشعبىة المصرىة

عادل ندا

يمثل الصبر جانبا أساسيا فى البناء الثقافى لكثير من المجتمعات ، من بينها المجتمع المصرى • وإذا كانت فكرة الصبر تستمد بعضا من أصولها من أساس اعتقادى، فإنه لا يمكن اغفال الأساس الواقعى الذى تولدت عنه فكرة الصبر كمفهوم ، وما أحاط به من تصورات تجلت فى كثير من المظاهر التعبيرية •

وإذا كان المجتمع المصرى بما له من جذور ضاربة فى القدم - وما يعنى امتداد خبرة الانسان المصرى التاريخية الطويلة - قد واجه الواقع المحيط به واستخلص لنفسه مجموعة من القيم من بينها الصبر ، فإن الجانب الثقافى من حياة هذا المجتمع - شأن أى مجتمع - يمثل تجريدا لهذه القيم ويساهم فى تحديد طبيعة هذه القيم أيضا •

وهن المعروف أن ثقافة المجتمع المصرى المعاصرة وخاصة الثقافة الشعبىة قد شكلتها مصادر عدة بحكم الموقع الخاص لمصر وما أتيح لها من احتكاك حضارى مع الشعوب المحيطة • بل ان أى عنصر من عناصر الثقافة الشعبىة يتضمن بصورة تركيبىة ملامح متعددة بحيث يمكن القول ان مفهوم « الصبر » لدى الانسان الشعبى يتضمن فى داخله ملامح متعددة منها ملامح فرعونية ولامح اسلامية الى غير ذلك من عناصر شكلت ثقافة هذا الانسان المصرى •

وقد حرص الكاتب على أن يدعم دراسته الموجزة عن مفهوم الصبر بعنصر آخر من عناصر الثقافة الشعبىة يتمثل فى « التسميات » - التى يطلقها أبناء المجتمع على مواليدهم اذ تعكس هذه التسميات مجموعة من المفاهيم يتحدد مدى انتشار بعضها بمجموعة من الظروف الموضوعية المحيطة فى فترة بعينها •



## ١ - مفهوم الصبر

ترجع قيمة الصبر كمفهوم من المفاهيم الثقافية التي تصوغ حياتنا الشعبية الى كونه يمثل جزءا من البناء الاجتماعى حيث يعمل على سيادة لون من ألوان الاستقرار الداخلى للمجتمع واذا كان الانسان فى حاجة دائمة الى معرفة فالمعرفة بدورها فى حاجة الى زمن كى تتحول هى الأخرى من تصور ذهنى الى سلوك شخصى يحدد الملامح العامة لثقافة المجتمع .

ويعرف **كلاكهون** الثقافة بأنها جميع مخططات الحياة التى تكونت على مدى التاريخ ، بما فى ذلك المخططات الضمنية والصريحة والعقلية واللاعقلية ، وهى موجودة فى أى وقت كموجهات لسلوك الناس عند الحاجة ، ويضيف ٠٠ أنها نسق تاريخى المنشأ يضم جميع مخططات الحياة الصريحة والضمنية ويشترك فيه كل أفراد الجماعة أو المجتمع « (١) » .

وعليه تعتبر الثقافة تجريدا للسلوك الفعلى للانسان مما جعل العلاقة بين الثقافة والسلوك علاقة وثيقة متصلة الحلقات ، فالثقافة هى أساس السلوك ، وكل ثقافة لا تتحول الى سلوك تعتبر ثقافة لم تبلغ سن الرشد بعد .

ويعرف **تيلور** Tylor « الثقافة بأنها ذلك الكل المركب الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادات الاجتماعية وكل القدرات الأخرى التى يكتسبها الانسان باعتباره عضوا فى جماعة (٢) » .

أما **كلم** klemm فىرى أنها تتضمن العادات والمعارف والمهارات والحياة المنزلية والعامة فى السلم والحرب وتتضمن أيضا الدين والعلم والفن « (٣) » .

فالثقافة هى حاصل اجمالى بعض العوامل الأيدلوجية اضافة الى السلوك المكتسب والخصائص المادية والاجتماعية والعقلية المنقولة التى تميز الجماعة الانسانية .

وهى أيضا تتألف من الأفكار وأنماط السلوك ويستخدمها البعض بالتناوب مع كلمة حضارة ، ولكن الحضارة ثقافة مركبة واسعة الانتشار .

وقد اختلف الفلاسفة فى تفسير معنى القيم وتضاربت الآراء والنظريات حول طبيعة هذه القيم ما بين الثبات والتغير ، وأقر البعض أن الحقيقية الطبيعية المعيارية للقيم تحمل معها معنى نسبيا ، وان القيم تتفاوت تفاوتا بينا وتقدر شدتها بدرجة الالتزام ونوع الخبرات . ويعرف « **ببر** » القيمة : « أى شئ خيرا كان أو شرا : (٤) » .

وفكرة الصبر بمعناها الشامل تتضمن فى داخلها مفهوما وقيمة تستمد أصولها من الثقافة المصرية التى هى مزيج متكامل من عصور شتى تحمل بين عناصرها ملامح فرعونية ويونانية ورومانية ومسيحية وعربية اسلامية ، وتلك الأخيرة كان لها الأثر الأكبر فى صبغ هذه الثقافة بصبغة قوية حتى أضحت الهوية المصرية هوية عربية ذات جذور تاريخية .

وعليه فان البعد التاريخى الجغرافى فى قياس مدى انتشار وعمق الظاهرة يعتبر من أهم الأبعاد التى فى حاجة الى مزيد من الدراسة والبحث ، وذلك لأن فهم الظاهرة يرتكز فى الأساس على ادراك الدور الوظيفى لها ، خاصة وأن ظاهرة الصبر من أهم الظواهر التى تدخل فى تكوين الثقافة الشعبية المصرية .

وقد ساعدت طبيعة المصريين الزراعية ، وإيمانهم الاعتقادى بالبعث والخلود على انتشار « مفهوم الصبر » . وساهم فى ذلك أيضا ميل الشعب المصرى الى الحزن ، هذا الميل الذى يرجع فى أساسه الى التراكم الكمى لعدد من المشكلات التى تحتاج الى حلول ليس من السهل انبثاقها - فيما يرى هذا الشعب - الا على يد منقذ أو مخلص .

لذلك فأننى أفترض أن الصبر هو أحد قيمنا الاجتماعية المهمة التى ترتبط ارتباطا جزئيا وكليا بسلوك الانسان وعقيدته ومعتقداته ويكاد أن يتميز بهذه القيمة التى تظهر كأحد العوامل المؤثرة والفعالة فى البناء الاجتماعى خاصة فى جانب العلاقات الاجتماعية بين الأفراد ، كما يلعب الصبر دورا أساسيا فى تحقيق الأهداف الجمعية أو الذاتية حيث ان الأهداف الذاتية تؤلف عنصرا مهما فى الفعل بشكله السلبي



## ٢ - الصبر فى اللغة :

ورد فى المعجم الوسيط الجزء الأول حول كلمة « صبر » :

الصبر « صبر » ولم يجزع ، انتظر فى هدوء واطمئنان ، ويقال : صبر على الأمر ، احتمله ولم يجزع ، قال تعالى : وأصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي ، « أصبرا » طعام ونحوه : صار مرا - فلان صابره « صابر » وصابرة مصابرة وصبارا غالبية فى الصبر .

قال تعالى : « اصبروا وصابروا وربطوا » .  
صبره دعاه الى الصبر وحببه اليه والبر صبره .  
الحشة صنع بها ما يقيها الفساد الى وقت ما ، وكانوا قديما يستعملون الصبر فى ذلك .

« اصطبره » صبر - قال تعالى : فأعبده واصطبر لعبادته ، « وأمر أهلك بالصلاة واصطبر عليها » .

وتصبر : حمل نفسه على الصبر ، وتكلف الصبر « اصطبر تكوم وتجمع - يقال « استصبر الطعام » التصبيرة » ما يتناوله الجائع ليستعين به على الصبر حتى ينضج الطعام ، أو حين وقت تناوله .

( الصبر ) التجلد وحسن الاحتمال .  
وعن المحبوب حبس النفس عنه وعلى المكروه احتماله دون جزع . وقالوا قتله صبرا حبسه ورماء حتى مات .  
وشهر الصبر - شهر الصوم لما فيه من حبس النفس عن الشهوات .

( الصبر ) من الشئ . أعلاه وناحيته (ج) أصبار : ويقال ملأ الكأس الى أصبارها « الى رأسها » ، وأخذ الشئ بأصباره ، تامه بأجمعه . (٨)

## ٣ - الصبر فى القرآن الكريم

لقد تناول القرآن الكريم قيمة الصبر فى مواضع شتى بلغت مائة موضع وذلك لايضاح معنى الصبر ومكانة الصابرين عند الله .  
ونورد على سبيل المثال لا الحصر هذه الآيات الكريمة :

والايجابى ، وعليه لا يمكن فصل مفهوم الصبر كقيمة اجتماعية فى الوقت نفسه عن المفاهيم والقيم الاجتماعية الأخرى : المجتمع عبارة عن وحدات تتفاعل فيما بينها فى اتجاه كل واحد حسبما يقرر « بارسونز » . ويقوم الصبر بدور ايجابى فى ضبط وتوطيد السلوك الانسانى للأفراد داخل الجماعة وهو يستمد قوته من المفاهيم والقيم الدينية السائدة كما يعتبر نتاج ثقافى يحدد اتجاه الجماعة والفرد فى موقف ما ويخفف من حدة الانفعالات تجاه المجهول ، وهو فوق هذا أو ذاك نمط من أنماط المرونة العقلية تجاه الأحداث والمواقف .

« وأهمية قيمة الصبر عندنا تظهر بوضوح فى تسمياتنا لأولادنا صابر وصابرة وصبرى ، والواقع أن الصبر لو اقتصر على حبس النفس عن الجزع وقت الشدة ، وانسحب الى الجانب السلبى من سلوكنا فقط لأدى ذلك بنا الى الجمود والتخلف » (٥) .

وأيا كان الأمر فإن رصد ظاهرة الصبر شئ صعب للغاية وفى حاجة الى دراسة كافة العناصر المكونة لبنية الثقافة الشعبية المصرية . لكن الصبر فى مفهومه العام يدور حول التأنى والتأمل والمرونة والانتظار . وقد جاء فى بحث حول التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى للأستاذ / صفوت كمال : « فالصبر مثلا ، كمقولة شائعة فى الثقافة المصرية الشعبية ، يرتبط بالتأمل وتهيئة الارادة ليكون ما يمكن عمله ، متوافقا مع ما يجب أن يكون . وبالتأمل فيما هو كائن يسعى الى ادراك ما ينبغى أن يكون . والتأمل والصبر يجمعهما عامل مشترك هو الزمن » (٦) .

وحول مفهوم الصبر ذكر ادوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » : « يظهر الرجال ، تحت تأثير ايمانهم بالقضاء والقدر ، فى أوقات الابتلاء صبرا مثاليا ، وبعد الحوادث المفزعة ، استسلاما وتجلدا عجيبين يكادا أن يقربا من البلادة . ويعبرون عن أسفهم بقولهم متنهدين « الله كريم » . ويتمتع المسلم عند تقلبات الزمان وصروف الدهر بهدوء بال عجيب » (٧) .



- « ولمن صبر وغفر ان ذلك لمن عزم الأمور »  
٤٣ ك الشورى

- « اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله »  
٢٠٠ آل عمران

- « ان كاد ليضلنا عن آلهتنا لولا أن صبرنا عليها » ٤٢ ك الفرقان

- « ولقد كذبت رسل من قبلك فصبروا على ما كذبوا » ٤٣ ك الأنعام

- وما يلقاها الا الذين صبروا وما يلقاها الا ذو حظ عظيم » ٣٥ ك فصلت

- « بلى ان تصبروا وتتقوا ويأتوكم من فورهم هذا يمددكم ربكم بخمسة آلاف من الملائكة » ١٢٥ م آل عمران

- « وجعلنا بعضكم لبعض فتنة أتصبرون »  
٢٠ ك الفرقان

- « واذا قلتم يا موسى لن نصبر على طعام واحد »  
٦١ م البقرة

- « واستعينوا بالصبر والصلاة »  
٤٥ م البقرة

- « وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر » ٣ ك العصر

- « قال ألم أقل لك أنك لن تستطيع معي صبرا » ٧٥ ك الكهف

- « ان يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مائتين » ٦٥ م الأنفال

- « واسماعيل وادريس وذا الكفل كل من الصابرين » ٨٥ ك الأنبياء

ومن المعاني الفريدة أيضا التي نمت عنها الآيات الكريمة معنى الصبر على الباطل و الشر حتى يزهد متمثلا في صبر الأنبياء على تكذيب أقوامهم إياهم ، وأيضا صبر المتقين في القتال حتى يمددهم الرحمن بجند من عنده .

يتخذ الصبر أيضا في بعض المواضع معنى المدد النفسى والطاقة الداخلية القادرة على درء الظلم والقوة الغاشمة كما في قوله تعالى :

« فان يكن منكم مائة صابرة يغلبوا مائتين »  
٦٦ - الأنفال .

من ذلك كله نرى أن القرآن الكريم قد فصل مفهوم الصبر وعدد دلالاته بصورة فريدة لم تكد تدع جزئية صغيرة ولا كبيرة الا ودستها من قريب أو بعيد .

#### ٤ - الصبر فى الماثورات الشعبية

تتميز الماثورات الشعبية المصرية بأنها تجسيد حى لحركة الانسان الشعبى فى البيئة، ذلك الانسان المتدفق بالفطرة . . الوفى والمثابر من خلال رحلته الطويلة عبر التاريخ . . الدافى والمنطلق رغم كل القيود . . المعطاء فى أحلك الظروف وأشد الأزمات .

#### ١ - الصبر فى الأمثال

تجىء الأمثال التى تعالج مفهوم الصبر كعامل مساعد يعين على احداث التكيف الاجتماعى خاصة ابان المحن والأزمات وان كانت هناك بعض الآراء التى تعتبر الصبر فى هذه الحالة حالة مرضية أو « حالة سلبية » .

ويشكل الصبر أداة ايجابية فعالة لمواجهة عوائق الحياة فمن خلاله يمكن مواصلة الجهد وهو فى هذا يتفق مع رؤية كافة الأديان والعقائد السماوية خاصة الاسلام ، والتى تحت الانسان على التحمل والمثابرة والتجلى ، وفى الاسلام يعتبر الصبر من الايمان .

والصبر له قيمة شعبية عظيمة خاصة فى الأمثال الشعبية التى ترده دائما الى جذوره العقائدية وأصوله الروحانية ، التى تجعل الانسان الشعبى ينظر الى كل شىء حوله على انه عارض . ويعتبر ميدان الأمثال الشعبية ميدانا زاخرا بعدد من تجليات مفهوم الصبر تلك التجليات التى آثرنا أن نقدم هنا بعض نماذج منها .

« الصبر مفتاح الفرج »

« طول البال يهد الجبال »

« اصبر على الجار السوء ، يا يرحل يا تيجى له داهيه » .



« لو صبر القاتل على المقتول كان انقسل  
لوحده » .

« كل شيء دواء الصبر ، لكن قلة الصبر  
ملهاش دوا »

« يا صبر أيوب لما ينمحي المكتوب »  
« اصبر يا جديش على ما يطلع الحشيش »  
« اتلي يصبر على المر ، لا بد يدوق الشهد »  
« أصبر من الأرض » (٩)  
« صبرى على خلى ولا عدمه »  
« عبتان الصبر بيدوق »  
« ماورا الصبر الا القبر » (١٠) .

## ٢ - القصص الشعبي

( صبر أيوب )

تجى قصة صبر سيدنا أيوب « على قمة  
القصص الشعبي حيث تعالج ظاهرة الصبر  
كقيمة ومفهوم ، وتحدد في الوقت نفسه بعض  
ملامح وسمات الثقافة والشخصية الشعبية .  
ولقد تحول « أيوب النبي » في القصص الشعبي  
الى شخصية شعبية من الطراز الأول ، ورغم ان  
هناك جدلا كثيرا يثار حول هذه الشخصية ،  
وهل هي شخصية واحدة أو شخصيتان ؟ وما  
الزمن الذى عاشت فيه ؟ وما المرض الذى  
عانت منه ؟ . وكم كان عمر الابتلاء ؟ . وكيف  
انفرجت المحنة ؟ الى آخر هذه الأسئلة التى  
مازالت فى حاجة الى البحث والدراسة ، الا أن  
الأدب الشعبي يحفظ لنا الكثير حول هذه  
الشخصية ويحاول أن يقدم بعض الاجابات  
حولها .

يقول أحمد رشدى صالح فى كتابه  
الأدب الشعبي :

« فنحن نعرف قصته الواردة فى سفر  
التكوين . وكيف كان رجلا على قدر كبير من  
التقوى ووفرة المال وطيبة النفس ثم امتحنه ربه  
فى ماله فصبر وامتحنه فى جسمه فصبر » .

ويذكر محمد فهمى عبد اللطيف فى كتابه  
« ألوان من الفن الشعبي » :

« . . وقصة أيوب فى ابتلائه وصبره يتضمنها  
سفر من أسفار العهد القديم ، وهى مذكورة فى

القرآن الكريم ، والأصل فيها موقف الانسان من  
القضاء والقدر ، ويرى بعض الباحثين أن هذه  
القصة كما وردت فى العهد القديم من أقدم  
القصص الشعبي ان لم تكن أقدمه ، ولكن المداحين  
يسردونها على نمط مؤثر بمواقفه ومفاجآته ، فهم  
يذكرون أن أيوب ابتلى بعد العز الكامل ، فصبر  
على بلواه سبع سنين كاملة ، كل سنة كانت  
أشق وأقسى من سابقتها ، حتى نفر منه أهله  
وأحبائوه ، ولم يبق على الوفاء له الا زوجته ، وهى  
ابنة عمه أيضا ، وكانت فى غاية الحسن والجمال  
ولها شعر طويل يضرب الى قدميها يتحدث  
بجماله الناس ، وطالما راودها شياطين الأنس  
عن حسننها ، فأبت الا الوفاء لزوجها ، وخرجت  
معه الى البرارى والقفار حيث اضطر أن يعيش  
بعيدا عن الناس ، وبلغت الشدة بها وبزوجها  
الغاية حتى أخذت تتلمس القوت فعز عليها القوت  
فاضطرت ان تجز شعرها الجميل الغالى وتبيعه  
فى السوق مقابل قرصين من الشعير ، ولكنها  
حين عادت تبحث عن زوجها فى مكانه بالفقر لم  
تجده ، ووجدت بدلا منه رجلا كامل الصحة  
والرواء ، فسألته عن شيخ مبتلى الجسم لا يقدر  
على الحركة تركته فى ذلك المكان ، وتبدى لها  
الخوف من أن تكون الوحوش افترسته ، فيسألها  
الرجل عن شكله ، فتقول انه يشبهك الى حد  
كبير ولكنه مبتلى الجسم ، فيعود ويسألها مرة  
ثانية هل تقبله زوجها لها وتدع ذلك الشيخ المبتلى  
الذى لا خير فيه ، ولكنها تجيبه بأنها لا ترضى  
بأبن عمها المبتلى بديلا ، وأنها لا تجد السعادة  
الا الى جانبه ، وهنا ينهض أيوب الى معانقتها ،  
ويكشف لها عن حقيقته ، ويخبرها أن الله أنعم  
عليه اذ وجد نباتا فى البركة اسمه ( الرعراع )  
فاغتسل به فشفى لساعته » (١١) .

وتقابل قصة أيوب هوى فى نفوس أبناء الريف  
المصرى بشكل خاص « الصابرين دائما » فكانوا  
يسعون الى سماع القصة من المداحين ، الذين  
كانوا يجوبون الريف المصرى وكان لهم شغف  
ولهفة لسماع قصة أيوب مرات ومرات سنوء  
على نقرات الدفوف أو على ايقاع الناي الحزين  
الذى يحكى من خلال منشد ( مداح ) عذابات  
أيوب وصبره فينشد قائلا :

أول سنة يا أيوب صلى ع النبي



ثاني سنة يا أيوب لغلبك صابرة  
ثالث سنة يا أيوب قلنا تنقضي  
قلع ثياب العز بعد الغندرة

قلع ثياب العز من بعد الهنا  
نايم على فرشة حالاته معبرة  
رابع سنة طرحوك يا أيوب بالفلا  
سبع مرات ع الجبين مسطرة  
خامس سنة أيوب بقي رق الغلال  
والدود من جسمه طرح وملا الثرا  
تنط الدودة تيجي في الخلا  
يلمها بايده الشريفة الطاهرة  
يقول لها يا دودة بتكلي قسمتك  
رب اجعل للصابرين المغفرة (١٢)

ويستمر المداح في سرد قصة أيوب غناء على  
نغمات نايه الحزين ونقرات دفه ، ٠٠ ونستمر  
نحن في بحثنا عن شخصية أخرى من شخصيات  
القصة الشعبية ( أيوب المصري ) ، فقد أثر نوع  
آخر من الجدل حول ( رحمة ) زوجة أيوب التي  
أطلق عليها البعض اسم « ناعسة » واعتبرها  
مثلا حيا لمعنى الصبر خاصة وأنها وقفت الى  
جواره الى آخر مدى وباعت شعرها الجميل  
وصمدت أمام اغراء الكثير من الذين رأوا في  
جمالها سلعة تباع وتشترى ، الى أن كشف الله  
الغمة وأعاد الى أيوب صحته .

وكان خير جزاء ومكافأة لزوجته رحمة  
( الصابرة ) على الابتلاء هو شفاء أيوب وعودته  
لها سليما معافا وتمثل رحمة الجانب الايجابي  
والقيمة الحقيقية للصبر حيث صبرت سنوات  
طوالا حتى رفع الله البلاء ٠٠ أما أيوب فيعتبر  
البعض أن صبره كان صبرا سلبيا حيث كان  
مريضا مجبرا مضطرا لا حول له ولا قوة بخلاف  
زوجته التي عاشت مفهوم الصبر عن اقتناع  
ورضى بما قدر الله .

والقصة الشعبية بما لها من الرحابة والاتساع  
وقابلية التشكيل ما يحتمل معالجات وتناولات  
مختلفة تبرز عددا من زواياها ، وتضئ أبعادها  
المتنوعة . وللفنان الشعبي الكبير « زكريا  
الحجاوي » تصويره الخاص لقصة أيوب وطرحه  
الفني المتميز لها . وفيما يلي بعض الأجزاء

من قصة ( أيوب المصري ) تأليف وتلحين « زكريا  
الحجاوي » ، غناء « خضرة محمد خضر » ، وهي  
قصة مسجلة على شريط كاسيت من إنتاج  
صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات ٠٠ يقول  
النص :

ياما جرى لأيوب على حكم الزمان  
وبنت عمه ع البلاوى صابرة  
وبنت عمه من الأصول الطيبين  
لا يوم شكت أبدا ولا الخال درى  
لا شكت أبدا ولا يوم هانته  
خايفه على العرض السليم من المعيرة  
أول سنة يا أيوب ما قلنا بتنقضي  
والثانية يا أيوب لغلبك صابرة  
ثالث سنة يا أيوب بقيت مضنى وعليل  
نايم على فرشة حالاته مغبرة  
رابع سنة يا أيوب بقيت رق الغلال  
شبه جمل عالي وحملة مال ورا  
خامس سنة يا أيوب معاك لولاك الفراش  
سبع مراكب عالية ومسطرة  
سالت سنة يا أيوب جافوك ناس البلد  
وكرهته ساير البنية مع الولد  
سابع سنة يا أيوب جافوك أمك وأبوك  
قالم خدى دا وامشى بيه يا غندره  
نقول لهم يا لايمين قلوا الملام  
فاضل سواد الليل وصاحبه مسافرة

ونكتفى بهذا الجزء الذي يبلور الدلالة  
الأساسية في قصة « أيوب المصري » حيث تتمثل  
قيمة الصبر « فى أجلى معانيها وأصفى  
تجلياتها » .

### ٣ - الصبر فى الحكاية الشعبية

تتميز الحكاية الشعبية بأنها لا تفرق كثيرا  
بين الواقع والخيال ، وهى منبع خصب ملىء  
بالاعاجيب والخوارق والمواقف والشخصيات ،  
وقد تناولت الحكاية الشعبية كثيرا من المفاهيم  
والقيم التى من بينها الصبر ٠٠ ويورد الباحث  
هذه الحكاية كنموذج .



## حكاية الأستاذ الغول

وحكاية الأستاذ الغول هي إحدى الحكايات الشعبية المصرية التي تناولت مفهوم الصبر .

### نص الحكاية

( كان فيه أستاذ .. الأستاذ ده « غول » ، المدرسة موظفاه بس ميعرفوش يعنى انه غول « بعدين .. قام قال للعيال الى هيجى بدرى هنجحه فى المدرسة ، فحبة تلامذة جم بدرى ، قام حبسهم فى الفصل وقعد يأكل فيهم ، قام جت فرع الرمان « وفى رجلها قبقاب كويس ، قامت بصت من الخرق ، كانت واخدة له « شالية لبن » بصت من الخرق لفته بياكل العيال ، هو لمحها ، قامت هى جريت والقبقاب وقع منها سابته ومشيت وما قلتش حاجة . الغول دى بقى يجى لها وهى نائمة يشق لها الحيط ويدخل . وبعدين ..

يقول لها شفتينى بعمل ايه فى العيال ؟  
قالت مشفتش  
قالها قولى الجاء  
قالت ما شفتش

وبعدين يسيبها ويمشى وكل يوم يجى لها قامت زهقت .

قامت راحت بقى لعيلة وقالت لهم بيتونى مع المواشى بتوعكم أنا معاهم أصل انا حكايتى كيت .. وكيت ، قاموا بيتوها وجالها الغول بالليل .

قال لها .. شوفتينى باعمل ايه .  
قالت له ما شوفتش حاجة .. لا قولى .

قالت له ما عرفش

قام قتل البهايم وطلع .

وصبحوا الصبح ضربوها واتهموها فيها .

قامت هى مشيت ولما كبرت وبقت حلوه قوى شافها ابن السلطان وطلب من أبوه انه يتجوزها ، قام تزوج منها .

وبعدين .. خلفت أربعة ، وكل ما تخلف عيل ، الغول ييجى وياخذه منها وهى فى السبوع ويعوص بقها دم .

وبعدين .. جوزها يقول لها انتى بتاكلينهم !  
تقول ابدا .

وبعدين قال لها جوزها انه حايته جوز واحد ، ثانیه غيرها .

وكان سيدها ( حماها ) مسافر بلاد بعيدة وقال لها عايزه ايه يا فرع الرمان قالت له « هات ايه علبة مر ، وعلبة صبر » .

وبعدين .. جاب لها الى طلبته وكانت تحطهم قدامها وتقول :

يا علبة المر مرينى .

يا علبة الصبر صبرينى .

وبعدين .. قام الغول شق الحيط ودخل لها وهى قاعدة وفى ايده عيالها وبقوا كبار قوى وتوظفوا ومنهم دكتور .

قامت قالت له دول ولاد مين .

قال لها دول ولادك انتى .

قامت قالت له هو أنت مكلتهمش .

قال لها .. لا .

وبعدين .. قامت قالت لولادها أنتم عارفين الى هناك ده فرح مين .. ده فرح أبوكم .  
قام العيال بقى راحوا ياخدوا تراب ويزقلوه .. وقالوا :

الفرح فرح أبونا والغرب يطرودونا .

قام أبوهم قال لازم نروح نسأل ( فرع الرمان ) .

قاموا راحوا يسألوا فرع الرمان .

قامت قالت لهم دول ولادى والحكاية بتاعتهم .. كيت . وكيت ، وكيت وتوته .. توته .. خلصت الحدودة .

وقد أورد الأستاذ صفوت كمال فى كتابه المهم : الحكايات الشعبية الكويتية « دراسة مقارنة » ، نماذج نظيرة لهذه الحكاية مع تحليل لعناصرها الأساسية التى تكون بنية هذه الحكايات وتحدد معالمها ( ١٣ ) .



#### ٤ - الصبر فى الأغنية الشعبية

تعكس الأغنية الشعبية معظم جوانب حياة الناس ، كما توضح سمات الجماعة وطبيعتها، وتوقظ الوعي الشعبى لدى الكثيرين حيث تمثل ركيزة مهمة من ركائز الحياة الشعبية فى مجال العلاقات الاجتماعية ويظهر هذا بـجلاء فى ممارسة طقوس دورة الحياة وكذلك فى الأعياد والاحتفالات العامة .

والأغنية الشعبية تشحذ الهمم وتعتبر فى الوقت نفسه سجلا شعبيا ضمن آراء واتجاهات واسقاطات ومشاعر وطموحات الجماعة تجاه عدد من المواقف والأحداث ونورد هنا مجموعة من الأغاني الشعبية والمواويل التى عاجت مفهوم الصبر وقيمتة .

#### أغنية الصبر

يا قلبى حظك كده حتلاقى بختك فى  
أصبر وكيد العدا ما تخفش م الاليمين  
الصبر بعده الفرج والسعد للصابرين  
رح تبكى ليه يا ترى ع الحظ والمقسوم  
دا كل شئ انكتب ولكل صابر يوم

حتلاقى من يسمعك لو قلت ميت مظلوم

#### الصبر طيب :

ظهر معى جرح جوه الخشا فايت  
ومراكب الطب بدرى فى الصباح فانت  
نواعد الطبيب على يوم آدى سنه فانت  
لا كشف على جروحى ولا جه طب

والصبر طيب يا عين طاطالها فانت . (١٥)

#### الصبر استوى :

الصبر لما استوى . . اكل النبی منه  
حلو ولا مر . . كل منه

أنا رحت أرض النبی . . علشان أجيب منه (١٦)

#### أ - فن الموال :

يعتبر الموال من أهم الصيغ الشفاهية الأدبية التى استخدمها الانسان المصرى فى صياغة مشاعره وأحاسيسه تجاه مواقف وأحداث الحياة . . ولما كان الصبر جزءا من هذه المواقف وتلك الأحداث فقد عبر عنه الانسان المصرى أحسن تعبير فى عدد من المواويل وهاك بعض مما أبدع :

#### الى انكتب ع الجبين :

الصبر طيب ولو كان مر . . نصبر له  
واللى اكل حلو أو اكل مر . . يصبر له  
واجب علينا لحكم الله . . نصبر له  
والصبر عقبه فرج أحلى . . من المنعاد  
والرزق ما هوش بكثر التجرى . . دا أوعاد  
كله بترتيب من مدة ثمود . . أو عاد  
واللى انكتب ع الجبين لابد . . نصبر له (١٧)

#### لأجل النبی :

كام عام يا طبيب على البلا صابر  
بيصحنوا المر فى الفنجان ويخلطوه لى صابر  
صابر على الوعد وأنا فى قلبى صابر  
يارب لأجل النبی تكون جرحى أنا جابر  
أعيش بخير وسلام وأهل وطنى  
يارب بجاه النبی يارب . .  
خليك ولد زين ما تقولش أنا على الدنيا  
كمان شاطر (١٨)

#### ب - الصبر فى التسميات :

وتكمن أهمية هذه الدراسة فى أنها تكشف لنا عن مدى ممارسة الشعبين للظاهرة من ناحية اطلاق لفظ الصبر ومشتقاته مثل صابر وصبرى وعبد الصبور وصابرين وصبر الجميل وصبيرة ، وصابرة كأسماء للمواليد .

وقرية « مباشر » التى اخترناها ، تمثل هى والعزب والكفور المحيطة بها نطاقا ثقافيا محددا ومتميزا بشكل عام . ويضاف الى ذلك ارتباطها المباشر بعاصمة المحافظة مدينة « الزقازيق » ، حيث يربطها بها طريق معبد طوله ١٥ كيلو متر ، وهو مرصوف منذ عام ١٩٥٦ م ، مما ساعد بلا جدال على ارتفاع نسبة التعليم بهذه القرية ، ويربطها كذلك بمركز الابراهيمية طريق معبد آخر طوله ٧ ك . م .

واستهدفت الدراسة بالدرجة الأولى التعرف على طبيعة التغير الثقافى فى الريف من خلال ممارسة الشعبين للظاهرة ، وعليه فقد قام الباحث بالاطلاع على دفاتر المواليد لسنوات ١٩٦٨ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨ وذلك بعد موافقة الجهات المسئولة بالقرية والتى سهلت مهمة الباحث . وقد جاءت النتائج كما هو موضح فى البيان الاحصائى التالى :



**أسماء المواليد المشتقة من**  
**« مفهوم الصبر »**  
**لسنوات ٦٨ ، ٧٤ ، ١٩٧٨ م**

**١ - مواليد ١٩٦٨ م**

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٣	يوليو	صابر عبد السلام بيومى	٣٢٨١
٢	١٩	سبتمبر	صبيرة حسين السيد	٢٥١٠
٣	٢٩	سبتمبر	صابرين معوض على	٢٦٠٢

**٢ - مواليد ١٩٧٨ م**

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٠	يناير	صبرى كفاوى على	١٨٦
٢	٢٥	ابريل	صبيرة حسن زكى	١٠٠٢
٣	١٣	سبتمبر	صابر عوض السعدى	٢٨٠٤
٤	٣٠	نوفمبر	صابرين عبد البديع شحاتة	٣٦٠٠

وتعضيدا لدلالات النموذج الاحصائي السابق فاننا نورد نموذجا آخر من قرية مختلفة هى قرية « ميت جابر » مركز بلبيس بالمحافظة نفسها ٠٠ والقرية تبعد عن مدينة

الزقازيق العاصمة بحوالى ١٨ كم ويبلغ عدد سكانها حسب تعداد سنة ١٩٦٦ م ٤٤٨٧ نسمة ويتبعها اداريا عزب :

الخمسين ، السرايا ، مراد الصغيرة ، مراد الكبيرة ، الزهرية ، السبعين ، وعزبة محمود .

وجاءت النتائج الاحصائية لأسماء المواليد المشتقة من مفهوم الصبر بقرية « ميت جابر » كالتالى :

ويضاف الى ذلك أن السنوات التى تم البحث فيها عن مشتقات مفهوم الصبر فى الأسماء ، كانت سنوات مليئة بالأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية العظام سواء بالسلب أو الايجاب وكان لها أثر على حياة الجماعة خاصة وأن عام ١٩٦٨ كان عام استمرار الألم بعد يونيو ١٩٦٧ وما حدث فيه من هزيمة عسكرية صاحبته هزيمة نفسية وكان من المنتظر أن تظهر تجليات مفهوم الصبر على المواليد خاصة وأن الصبر فى المفهوم الشعبى المصرى يعتبر فى جانب من أهم جوانبه دواء نفسيا ضد المحن والأزمات ، وهو فى ذلك يبرز كقيمة ايجابية يتميز بها هذا الشعب العريق ضد نوائب الزمن .



## ١ - مواليد عام ١٩٦٨

المسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	٣١	١	صابر محمد علي محمد	٤١
٢	٦	٥	صابرين عوض عيد ستيتة	٤٧

## ٢ - مواليد عام ١٩٧٤

لا شيء

## ٣ - مواليد عام ١٩٧٨

مسلسل	اليوم	الشهر	الاسم	رقم القيد
١	١٢	١	صابرين ابراهيم ابراهيم	-

و تقل لأنها تدل على أحداث مهمة في حياة الأسرة ، وكل أسرة تمر في حياتها بأحداث مهمة يحتمل جدا معها أن تؤثر في تسمية أحد أبنائها أو أكثر .

ويرى الباحث أن استخدام أسماء الصبر يعد نتيجة للظروف الحياتية الموجهة التي يمر بها الفرد ، أو نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية والقومية التي يمر بها المجتمع ويتفاعل معها الفرد .

وتنتمي أسماء الصبر الى هذا النوع من الأسماء الذي يعرف بالأسماء الموقفية ، حيث تقسم الدكتورة سامية الساعاتي - في بحث ميداني مثير للاهتمام - الأسماء بحسب دلالاتها ومنها الأسماء الدينية والأسماء القومية ، والأسماء القيادية والأسماء الغريبة والأسماء الشعبية والأسماء اللقبية والأسماء العصرية والأسماء الموقفية .

والأسماء الموقفية في رأى الباحثة الدكتورة سامية الساعاتي لن تندثر أبدا

## الهوامش :

(٦) صفوت كمال ، التواصل الثقافي في الابداع الشعبي . مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية ، بحث منشور ، المؤتمر الأول لأكاديمية الفنون ١٩٨٤م ، راجع مجلة الفن المعاصر ، خريف ١٩٨٦م .

(٧) ادوارد وليم لين ، المصريون المتحدثون . شنائهم وعاداتهم ، دار الجامعات للنشر ، ترجمة عدلى طاهر ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

(٨) ابراهيم مصطفى وآخرون ( أخرجه ) ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، مطبعة مصر ، الجزء الأول عام ١٩٦٠ ، ص ٥٠٨ .

(٩) شهاب الدين النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، المؤسسة المصرية العامة ، الجزء الأول ، ص ٢١٣ .

(١) د محمد الجوهري ، الاثروبولوجيا . أسس نظرية وتطبيقات عملية ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة عام ١٩٨٢ ، ص ٦٣ .

(٢) د أحمد الحشاش ، دراسات أنثروبولوجية دار المعارف عام ١٩٧٠ ، ص ٤٦ .

(٣) فوزى العنتيل ، الفولكلور ما هو ، دار النهضة العربية ، ص ٤٩ .

(٤) فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية ، دار الكتاب العربي ، ص ٥٦ .

(٥) ملاك جرجس ، سيكلوجية الشخصية ومعوقات التنمية ، مطبعة روز اليوسف ، ص ٤٨ .



الشعبي ، مطبعة الشمري ، من أشعار د. سعيد عبده ،  
ص ٨٩ .

(١٥) د. أحمد علي مرسى ، الأغنية الشعبية . . مدخل  
الى دراستها ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٣٩١ .

(١٦) د. فاروق أحمد مصطفى ، دراسات في المجتمع  
المصري « الموالد » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،  
الاسكندرية عام ١٩٨٠م ، ص ١٥٩ .

(١٧) فاطمة المصري ، الشخصية المصرية ، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٥ .

(١٨) مسلم حامد مسلم . ( شاعر بدوى ) ،  
الواحات ( واحة الداخلة ) - موط - الوادى الجديد .  
جميع : صلاح الراوى ، آمال نوح ، عادل ندا .

(١٠) مثل ضا « الصبر » ، يضرب في حالة اليأس .

(١١) محمد فهمى عبد اللطيف ، ألوان من الفن  
الشعبي ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب عام ١٩٨٤ ، ص ١٩ - ٢١ .

(١٢) محمد فهمى عبد اللطيف ، ألوان من الفن  
الشعبي ، المكتبة الثقافية رقم ٣٨١ ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب عام ١٩٨٤م ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(١٣) فتوح أحمد فرج ، القصص الشعبي في  
الدقهلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٤٨ .

- راجع مجموعة الحكايات الماثلة لهذه الحكاية في  
كتاب : صفوت كمال ، الحكايات الشعبية الكويتية ، دراسة  
مقارنة ، الكويت ١٩٨٦م .

(١٤) أحمد سليمان حجاب ، نافذة على الأدب

### مجلة الفنون الشعبية

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما  
ترحب بنشر النصوص الشعبية والصور الفوتوغرافية  
المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المآثورات الشعبية  
المصرية أو العربية أو العالمية .



# مورفولوجيا الحكاية

تأليف : قلايمير بروب      ترجمة : عبد الحميد حواس  
سهير فهمي

بين يدي الترجمة :

رأينا « بروب » في الفصل الأول من كتابه « مورفولوجيا الحكاية » (ترجمته منشورة في العدد الأسبق ) يتشكى من أنه « في الوقت الذي تمتلك فيه العلوم الطبيعية والرياضية تصنيفا متناسقا ، ومصطلحا موحدا تبنته مؤتمرات متخصصة ومنهجية تتحسن باطراد بالانتقال من الأستاذ الى التلميذ ، فانا لا نجد لدينا شيئا مماثلا لكل هذا » في مجال درس الحكاية الفولكلورية .

والواقع ، ان هذه الشكاية سارية حتى يومنا هذا . وهي لا تسرى على درس الحكاية الفولكلورية وحدها ، وانما تزداد حدتها بالنسبة لفروع المأثورات الشعبية الأخرى ، اذ أن الحكاية الفولكلورية - لأسباب يطول شرحها - أوفر حظا من حيث الاهتمام والتناول .

ولقد أشار « بروب » الى أن كثيرا من الكتابات التي عاجت الحكاية الفولكلورية ابتعدت عن الدقة العلمية واكتسب طابع الهواية الفلسفية ( بالمعنى العامي للفلسفة ) مكتفيا بالتأملات والخواطر التاريخية أو النفسية أو الأيديولوجية ، التي تحيل مادة الحكايات الى اطار خارجي ينتمى الى مجال مغاير ، ان لم يكن مجافيا لها .



غير أن بروب كان يرى أن كل هذا لا يؤدي إلى إدراك راشد ولا إلى تقدم معرفي . وإنما يجب البدء بالبداية المؤسسة للدرس العلمي بالمعنى المنهجي الدقيق ، وذلك بوصف الظاهرة موضوع الدراسة وتحديد ماهيتها . « وبما أن الحكايات متنوعة تنوعا واسعا ، ولما كان من الواضح أنه لن تتأتى دراستها على الفور مع كل هذا التنوع الواسع ، لذا يجب أن نعمل إلى تقسيم مادة الحكايات إلى أجزاء ، أي أن نصنف هذه المادة » .

فالتصنيف - اذن - هو أولى مراحل البحث المؤسسة لما يتلو من مراحل ومستوياته .

ومن ثم أجرى « بروب » فحصا نقديا للاجتهادات السابقة عليه التي تعرضت لوصف الحكايات وتصنيفها . فلاحظ أن هذه التصنيفات تندرج - عمودا - في مجموعتين . المجموعة الأولى : اتجهت في تصنيفها إلى تقسيم الحكاية إلى بعض الفئات ، مثلما فعل تصنيفا « ميللر » و « فونت » . والمجموعة الثانية : قسمت الحكايات وفقا لموضوعاتها ، مثلما فعل تصنيفا « فولكوف » وفهرس « أنتي - آرنى » . أما بالنسبة لوصف الحكايات فقد قدم اجتهدى « فيسيلوفسكى » و « بيديه » كمثالين لمحاولة الوصول إلى العناصر الأولية المكونة للحكايات .

ويكشف هذا الفحص النقدي - على نحو جلي - طريقة « بروب » المتميزة في العرض ، والتي تركز على دقة منهجية ومنطق متماسك . كما تعتمد على الحوار والجدل ، سواء مع الأفكار المطروحة أو مع تفكير القارئ نفسه . فهو يتوجه للقارئ دعيا إياه لأعمال عقله معه فيما يعرضه عليه ، بغية أن يتوصلا معا - الكاتب والقارئ - إلى قناعة مشتركة ، تنفذ من خلال ما هو مشوش أو غير متماسك أو غير متسق إلى الأساس الصلب .

ويمثل عرض « بروب » النقدي نموذجا رفيعا ، ودرسا تعليميا ، في كيفية مناقشة أفكار الآخرين والحوار مع اجتهاداتهم . وهو ،

مع قيامه بفحص مدى تماسك هذه الأفكار ومصادقيتها ، يضعها في إطارها التاريخي وسياقها الفكري ليضمن ما فيها من إضافة . وقد يصور ذلك قوله التعقيبي على اجتهدى « فيسيلوفسكى » و « بيديه » : « أن دراستهما الشكلية تمثل انجازا جديدا ، صائبا في أساسه غير أن أحدا لم يصقله أو يطبقه » . فالأصل في معاودتنا النظر في الجهود السابقة وفحصها النقدي هو التعرف على الوضع الراهن وحسن فهم المشكلة المثارة ، والانطلاق منها لتحديد المهام التي يجب علينا - نحن - أن ننهض بها . على أي الأحوال ، فقد لاحظ « بروب » أن الخلل المنهجي الرئيسى في التصنيفات السابقة ينبع من أنها ارتكزت جميعا على فرض تصور تخطيطي مسبق على مادة الحكايات ، بينما يتعين أن يبنى التصنيف على فحص عيني للمادة للكشف عن نسق من العلامات المتعلقة بشكل الحكاية وبنيتها ، كما هو الحال في العلوم الأخرى .

وهكذا ، آلى « بروب » على نفسه أن ينهض بانجاز هذه المهمة . فأجرى دراسة تحليلية دؤوب لمادة الحكايات المتاحة بين يديه ، سعيا نحو تحديد الأجزاء المكونة للحكايات وتبين الثابت منها والمتغير . غير أنه لا يطنب في عرض كل ما قام به من عمليات تحليلية واجراءات عملية ، وإنما يكتفى بتقديم نتائج الدلة والمؤثرة في مسار الدراسة .

ومن ثم ، ينتقل بنا إلى الفصل الثانى ليحدد معنا المادة التي سيعالجها ومنهج في التعامل معها ، عارضا علينا أولى النتائج التي توصل إليها .

وقبل أن أنهى هذا التقديم ، ليسمح لى القارئ الكريم أن أعرض عليه أمرا أجلته عند تقديمي للفصل الأول . فقد انتظرت إلى حين يستبين القارئ - بعد نشر ترجمة الفصل الأول ثم هذا الثانى - أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية » ينصب أساسا على نوع واحد منها وهو « الحكاية المدهشة » . وعلى هذا يكون العنوان الدقيق للكتاب هو « مورفولوجيا الحكاية المدهشة » . ولقد ورد في بعض



المصادر أن « بروب » عنون مخطوط الكتاب بهذا العنوان بالفعل ، غير أن ناشره غيره الى العنوان الحالى .

ويعود بنا هذا التغيير فى العنوان الى مسألة الالتباسات التى وقع فيها هذا العمل الفريد وصاحبه المعلم . وقد أشرنا الى بعض هذه الالتباسات فى تقديمنا لترجمة الفصل الأول . لكن ليسمح لى القارئ الكريم بفضل إبانة فى عدد لاحق ، اذا كان فى صبره وعمرنا بقية .

عبد الحميد حواس

## ★ ★ ★ الفصل الثانى

### المنهج والمادة

« انى لعل قناعة تامة بوجود طراز عام يتأسس على التحولات التى تجرى بواسطة الكائنات العضوية ، وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة فى جميع اجزائها من خلال أى قطع مستعرض » .

GOETHE

جوته

## ★ ★ ★

بداية ، سنحاول أن نحدد مهمتنا كما أشرنا فى المقدمة ، ينصب عملنا هذا على الحكايات المدهشة (١) . والتسليم بوجود الحكايات المدهشة كفئة مفردة يعد فرضية عمل لا غنى عنها . ونعنى هنا بالحكايات المدهشة تلك الحكايات المرتبة فى فهرس آرنى وطومسون تحت الأرقام من ٣٠٠ الى ٧٤٩ . وهذا التحديد الأولي تحديد مصطنع ، غير أن الفرصة ستواتينا فيما بعد لتقديم تحديد أكثر

دقة ، نستخلصه من النتائج التى نتوصل اليها .

اذن ، سوف نجرى مقارنة بين موضوعات les sujets هذه الحكايات . ومن أجل ذلك ، سنقوم أولا بعزل الأجزاء المكونة للحكايات المدهشة متبعين فى ذلك مناهج مخصوصة ( كما سنرى فيما بعد ) ، ثم نعقد مقارنة بين الحكايات وفقا لأجزائها المكونة . ومن ثم ، ستكون نتيجة هذا العمل التوصل الى المورفولوجية ، أى وصف الحكايات تبعا لأجزائها المكونة وبيان العلاقات بين هذه الأجزاء بعضها ببعض وبينها وبين المجموع .

فما المناهج التى تمكن من اجراء وصف دقيق للحكايات ؟ فلنقارن بين الحالات التالية :

١ - يعطى الملك نسرا لشجاع . النسر يحمل الشجاع الى مملكة أخرى . (١٧١) .

٢ - يعطى الجد حصانا لسوتشنيكو Soutchenko . الحصان يحمل سوتشنيكو الى مملكة أخرى . (١٣٢) . -

٣ - يعطى ساحر قاربا لايفان . القارب يحمل ايفان الى مملكة أخرى . (١٣٨) .

٤ - تعطى الملكة خاتما لايفان . يخرج من الخاتم فتيان أشداء يحملون ايفان الى مملكة أخرى . (١٥٦) . الخ .

يجد المرء فى الحالات المذكورة قيما ثابتة وقيما متغيرة . والذى تبدل هو أسماء ( وفى الوقت نفسه ، صفات ) الشخصيات ، أما الذى لم يتبدل ، فهو أفعالهم ، أو دالاتهم (٢) .

(١) أشرنا فى هوامش الفصل الأول الى ميلنا لاستعمال هذا المصطلح . رغم عدم تمام رضانا عنه . وقد فضّلناه لتركيزه على صفة الادهاش . وصفة الادهاش ترد فى تراث القصص ، الشعبى وغير الشعبى ، كسمة لما يتجاوز الامكانات الطبيعية للبشر وواقعهم المتعين . والمصطلح ترجمة لمقابله الفرنسى Les contes merveilleux وقريبه الانجليزى The Wondertales ( المترجم )

(٢) Les fonctions وقد ترجمها معظم المترجمين الى « وظائف » ( ج وظيفة ) . والواقع أنها ترجمة ليست بعيدة - كلية - عن الاصل ، اذا قصدنا بها « أداء عمل ما » غير أن كلمة وظيفة تظل قاصرة عن أداء المعنى الدقيق وظلاله المعنوية . والدائرة الدلالية للمعنى - وخاصة عند مؤلفنا - تدور حول العلاقات التى يولدها الفعل داخل النسق القصصى فى الحكاية . لذا فضلنا استعمال اصطلاح « دالة » . وهو اصطلاح المستخدم فى الرياضيات والعلوم الطبيعية . وهذا الاستعمال يتوافق مع ميل المؤلف المنهجى لاقترب الدراسات الانسانية من المنهجية والضبط الموجودين فى العلوم الطبيعية ولعل هذا قد وضح للقارئ من اشارته المتكررة فى النص ومن اقتباساته عن جوته . وثمة اعتبار آخر ، فان استعمال اصطلاح « دالة » يبعد بقارئ العربية عن الالتباسات التى حدثت نتيجة استخدام اصطلاح « وظيفة » وما جرى من ربط خاطئ بين الوظيفة - فى سياقنا هذا - والاتجاه الوظيفى فى العلوم الاجتماعية . ( المترجم )



يمكن للمرء - اذن - أن يستنتج أن الحكاية غالباً ما تعزو الأفعال نفسها الى شخصيات مختلفة . وهذا يسمح لنا بالبدء فى دراسة الحكايات **منطلقين من دالات الشخصيات** .

علينا - اذن - أن نحدد الى أى مدى تمثل - بالفعل - هذه الدالات قيم الحكاية الثابتة ، والمتكررة . اذ تتوقف كل المسائل الأخرى على الاجابة على السؤال الأولى : كم عدد الدالات التى تتضمنها الحكاية ؟

تبين الدراسة أن الدالات تتكرر بطريقة مذهلة . ومن ذلك ، أن اختباراً لبنت الزوج ومكافأتهما نلقاه عند بابا ياجا مثله مثل موروزكو أو الدب ، أو حورية الغابة ، أو رأس الفرس . وبمتابعة هذه الأبحاث ، يمكن للمرء الاقرار بأن شخصيات الحكايات ، مهما بلغوا من التباين ، يقومون غالباً باتيان الأفعال نفسها . قد تتغير الوسيلة ذاتها ، التى تتحقق بها دالة ما : فى تلك الحالة تكون قيمة متغيرة .

ان موروزكو يسلك بطريقة مغايرة لباباياجا لكن الدالة - من حيث كونها كذلك - هى قيمة ثابتة . وفى مجال درس الحكاية يعد السؤال الخاص بمعرفة **ماذا تفعل الشخصيات هو السؤال الوحيد ذو الأهمية ، أما من فعل شيئاً وكيف فعله فهى أسئلة لا تطرح الا كالحاق تكميلي ( كاكسسوار )** . (٣)

ان دالات الشخصيات تمثل الأجزاء المكونة ، تلك التى يمكن أن تحل محل **موتيفات** فيسيلوفسكى أو **عناصر** بيديه . (٤)

ولنلاحظ أن تكرار الدالات بواسطة منفذين مختلفين أمر قد انتبه اليه - منذ طويل - مؤرخو

الأديان فى الأساطير والعقائد ، الا أن مؤرخى الحكاية لم يولوه هذا الانتباه . فكما أن خصال الآلهة ودالاتهم تبدل أماكنها وتنتقل من عند بعضهم الى بعض آخر ، وتمر هى نفسها - فى النهاية - الى القديسين المسيحيين ، بالمثل تنتقل دالات بعض شخصيات الحكايات الى شخصيات أخرى .

ونستبق السياق مقدماً بالقول : ان الدالات قليلة العدد الى أقصى حد ، بينما الشخصيات متعددة الى أقصى حد . وهذا ما يفسر الطابع المزدوج للحكاية المدهشة : تنوعها غير العادى وتصويريتها عالية التلوين ، من جهة ، ومظهرها المتماثل الذى لا يقل تجاوزاً للمعتاد واطرادها الرتيب ، من جهة أخرى .

[ دالات الشخصيات - اذن - تمثل الأجزاء الأساسية للحكاية ، وهى التى يتحتم علينا البدء باستخلاصها وعزلها (٥) ]

من أجل ذلك يتعين علينا أن نعرف الدالات ويجب أن يكون هذا التعريف نتاجاً لاعتبارين :

فأولاً ، وقبل كل شئ ، يجب ألا يعتمد اطلاقاً على الشخصية المنفذة . ولذا سنشير اليها ، فى أكبر عدد من الحالات ، بكلمة اسمية تعبر عن الفعل ( المنع ، الاستفهام ، الهروب ، ... الخ ) .

ويتبع ذلك ، أنه لا يمكن تحديد الفعل خارج وضعه فى مجرى الحكى . اذ يجب أن يوضع فى الاعتبار المغزى الذى تمتلكه دالة ما فى سياق الحكاية القصصية *L'intrigue* .

اذ لو تزوج ايفان من الأميرة ، فهذا يعنى شيئاً آخر تماماً عما اذا تزوج الأب من أرملة

(٣) ليسمح لى القارىء الكريم بالتنبيه الى أن الأهمية التى يعلقها المؤلف هنا على السؤال : ماذا تفعل الشخصيات ؟ هى أهمية نسبية خاصة بمستوى الدرس المورفولوجى ، ولكن يبقى للتساؤلات الأخرى ( من ، لمن ، كيف ، متى ، ... الخ ) أهميتها فى مستريات الدرس والتحليل التالية على المستوى المورفولوجى . ( المترجم )

(٤) عالج المؤلف فى الفصل الأول محاولات كل من فيسيلوفسكى وبيديه للتصنيف برد مكونات الحكاية الى أجزاء بسيطة أولية . انظر : *الفنون الشعبية* ، ع ٢٠ ص ٤٠ - ٤١ ، والهامشين ٩ و ١١ . ( المترجم )

(٥) يستخدم المؤلف مصطلح الاستخلاص والعزل المعروفين فى العلوم الطبيعية التى تهدف - أول ما تهدف - فى اجراءاتها البحثية الى تخليص الظاهرة . موضوع الدراسة مما يختلط بها من ظواهر أخرى تؤثر على الظاهرة المدروسة وبالتالي تضلل معرفتنا بها . ( المترجم )



أم لبنتين • ونعزز هذا المثال بمثال آخر : فى حالة أولى ، يتلقى البطل مائة روبل من والده وفيما بعد ، يشتري بهذا المال قطا ذا قدرة على التنبؤ ، بينما فى حالة ثانية ، يتلقى البطل مالا مكافأة له على العمل الرفيع الذى أنجزه فى التو ، وبهذا تصل الحكاية الى نهايتها •

نجد أنفسنا هنا أمام عناصر مختلفة مورفولوجيا ، رغم تطابق الفعل ( اعطاء المال ) وهكذا نرى أن أعمالا متطابقة يمكن أن تكون ذات مغايز مختلفة ، والعكس بالعكس •

**ولذا فانا نعنى بالدالة فعل شخصية ما ، كما هو محدد من وجهة نظر مغزاه فى سياق الحكاية القصصية •**

ويمكن أن نصوغ الملاحظات السابقة موجزة على النحو التالى :

**١ - العناصر الثابتة ، المستمرة ، فى الحكاية هى دالات أفعال الشخصيات ، أيا كانت هذه الشخصيات ، وأيا كانت الطريقة التى تتم بها هذه الدالات •**

**٢ - عدد الدالات التى تكون الحكاية المدهشة محدود •**

بعد أن عزلنا الدالات ، تنشأ مسألة أخرى وهى :

كيف نعرض هذه الدالات ، وعلى أى نحو من أنحاء التقسيم نضعها فى مجموعات ، وعلى أى نحو نرتبها ؟

**سنتكلم أولا عن ترتيبها •**

يظن البعض أن هذا الترتيب يمكن أن يتم عشوائيا •

فقد كتب فيسيلوفسكى : « ان اختيار المهام واللقاءات ( كأمثلة للموتيفات لديه • ف •

ب • ) وترتيبها • يفترض قدرا من الحرية (1) كما عبر شكوفسكى عن هذه الفكرة بطريقة أكثر وضوحا :

« لا يفهم المرء بتاتا لماذا يجب الحفاظ فى الاقتراض ( القصصى ) على ترتيب الموتيفات بشكل تعسفى ( التشديد لشكوفسكى • ف • ب • ) ففى شهادات الشهود يكون ترتيب الأحداث - تحديدا - هو الذى يتبدل فى المقام الأول » • (2)

غير أن هذا الاحتكام الى روايات شهود حادث أمر غير موفق • اذ لو بدل الشهود ترتيب الأحداث ، فإن روايتهم ستكون دون معنى : ان لترتيب الأحداث قوانينه ، وكذلك للقص الأدبى قوانين مماثلة • فلا يمكن أن تحدث السرقة قبل كسر الباب ، مثلا •

وفيما يخص الحكاية ، فإن لها قوانينها النوعية ، والمخصوصة بها ، كلية • ويكون تتابع العناصر ، كما سنرى فيما بعد ، هو نفسه على نحو دقيق • فالحرية فى هذا المجال محدودة فى نطاق ضيق جدا ، وبمقدار يمكن أن يحدد تحديدا •

وهكذا نصل الى الأطروحة الأساسية الثالثة فى بحثنا ، وهى أطروحة سننميتها ونبرهن عليها فيما بعد :

**٣ - تتابع الدالات يكون هو نفسه دائما •**

يجب علينا - هنا - أن ننبه الى أن القوانين المذكورة سابقا لا تخص الا الفولكلور • وهى لا تشكل خاصية للحكاية من حيث كونها كذلك كما لا تسرى على الحكايات المبدعة اصطناعيا •

أما بالنسبة لتقسيم الدالات الى مجموعات :

فوجب أن نضع فى اعتبارنا - بداية - أنه لا يرد فى كل الحكايات - بحال من الأحوال - جميع الدالات • لكن ذلك لا يعدل بتاتا من قانون تتابع الدالات • فغياب بعض الدالات لا يغير من وضع الأخريات • وسنعود الى هذه الظاهرة فيما بعد ، أما الآن فلنفحص تقسيم الدالات الى مجموعات بالمعنى الدقيق للكلمة • ان مجرد طرح المسألة يستدعى الافتراض التالى :

1. A. N. Veselovski, Poetika sjuzhetov, p. 3.

2. V. Chklovski, O teoril prozy, p. 2-3.



فى حالة ما اذا تم عزل الدالات ، بالتالى يمكن للمرء أن يضم الى مجموعات تلك الحكايات التى توجد بها الدالات نفسها . اذ يمكن اعتبارها حكايات تنتمى الى الطراز نفسه . وعلى هذا الأساس يصبح مستطاعا ، فيما بعد ، وضع فهرس للطراز ، مبنى لا على أساس الموضوعات تلك العلامات غير المؤكدة والغائمة بعض الشيء، وانما يقوم الفهرس على خصائص بنائية محددة .

وسيكون هذا مستطاعا بالفعل . غير أننا اذا واصلنا مقارنة الطرز البنائية فيما بين بعضها البعض ، لأمكننا التوصل الى الملاحظة التالية غير المتوقعة كلية :

#### لا يمكن توزيع الدالات وفق محاور يلغى الواحد منها الآخر .

وستتضح هذه الظاهرة بصورة ملموسة - قدر الامكان - فى الفصل التالى ثم فى الفصل الأخير من هذا الكتاب . والى ذلك الحين ، يمكن شرحها بالطريقة التالية :

اذا رمز المرء بالحرف « أ » الى الدالة التى يجدها فى كل مكان واقعة فى المحل الأول . وبالحرف « ب » الى الدالة التى تتبعها باستمرار ( ان وجدت دالة بهذه الصيغة ) فان كل الدالات المعروفة فى الحكاية ستتلاحق متبعة طريقة وحيدة فى القص ، لا تخرج أبدا عن الطابور ، ولا يلغى بعضها بعضا ولا ينقضه .

لم يكن المرء يتوقع - بأية حال - مثل هذه النتيجة . ومن الواضح ، أنه كان للمرء أن يظن - على العكس - بأنه أينما وجد الدالة « أ » فانه لن يجد دالات أخرى تنتمى الى قص آخر .

لقد كنا فى انتظار اكتشاف محاور كثيرة ، غير أنه لا يوجد الا محور واحد لكل الحكايات المدهشة . فالحكايات المدهشة جميعا تنتمى الى الطراز نفسه . أما التوليفات التى تحدثنا عنها

من قبل ، فهى بمثابة الأقسام الفرعية لهذا الطراز .

وللوهلة الأولى ، تبدو هذه النتيجة مجاوزة للمعقول ، وربما حوشية ، غير أنه فى استطاعة المرء أن يتحقق من صدقها بأكثر الوسائل دقة أو تحديدا . والواقع ، أن هذه الظاهرة تمثل مشكلة شديدة التعقيد يجب أن نعود اليها فيما بعد . اذ أنها تثير سلسلة من الأسئلة .

ها هى ، اذن ، الأطروحة الرابعة الأساسية فى عملنا :

#### ٤ - كل الحكايات المدهشة ، من حيث بنيانها ، تنتمى الى الطراز نفسه .

نصل الآن الى واجب تقديم عرض لهذه الأطروحات وتنميتها . ويجب - هنا - أن نعيد التذكير بأن درس الحكاية يجب أن يتم ( وقد تم بالفعل فى عملنا ) وفقا لمنهج استقرائى دقيق ، أو بقول آخر وفقا لمنهج ينطلق من المادة نحو النتائج . وان كان يمكن للعرض أن يسلك الطريق العكسى ؛ لأنه الطريق الأكثر يسرا عند متابعة النمو ، حيث يكون القارئ على معرفة مقدما بالأسس العامة لهذا العمل .

وفى الوقت نفسه ، وقبل أن ننتقل الى درس الحكايات نفسها ، علينا أن نجيب على سؤال : ما الأهمية التى يمتلكها مقدار كمية المادة التى يطبق عليها هذا الدرس ؟

للوهلة الأولى، سيبدو أن الاجابة - ببساطة - هى :

من الضرورى تجميع كل الحكايات الموجودة . فى الواقع ، هذا غير ضرورى . فطالما أننا ندرس الحكايات منطلقين من دالات الشخصيات، يمكننا التوقف عن تحليل المادة عندما ندرك أن الحكايات الجديدة لا تضيف أية دالة جديدة . مع التسليم ، طبعاً ، بالأهمية التى تمتلكها المادة الضابطة (٦) ، التى يتعين على الباحث

(٦) يستخدم المؤلف هذا الاصطلاح العلمى ليعنى به كمية الحكايات الأخرى التى يتعين فحصها لكى يتكشف من خلال هذا الفحص مدى وجود الدالات وترتيبها ، وبذا يتم الاطمئنان الى صدق المعيار الذى تم اتخاذه وصحة الاجراءات ونتائجها . واستخدام المؤلف لهذا الاجراء المنهجى يتوافق مع منحاه فى وضع اجراءات العلوم الطبيعية ومناهجها موضع الأصل الذى يقيس عليه اجراءات درس الحكاية . وعموماً ، امند - الآن - استخدام هذا الاجراء المنهجى الى الدراسات الانسانية ، وخاصة الشق التجريبي منها ، بحيث صار مبدأ منهجياً . ( المترجم )



وصفها • غير أنه ليس من الضروري نشر كل هذه الاجراءات في كتاب • لقد وجدت أن مائة حكاية حول موضوعات متنوعة تكون مادة ذات مقدار واف • فعندما يطمئن المرء الى أنه لن يعثر على أى من دالة جديدة ، اذ ذاك يتعين على عمل المورفولوجى أن يتوقف ، ثم يتم استكمال الدرس وفق منظورات أخرى ( وضع الفهرس ، واتمام النظامية الكاملة ، واجراء الدرس التاريخى ، ودرس مجموع العمليات الأدبية ، الخ • ) • ومع هذا ، فان كون المادة محدودة كليا لا يعنى القول بإمكان انتقاء المادة وفق الأهواء • اذ يجب أن يكون الاختيار مفروضا ( تبعا لمعيار ) من الخارج •

انا سنعتمد ( فى دراستنا هذه ) على مجموعة أفانا سييف ، وسنقوم بدرس الحكايات بدءا من الحكاية رقم ٥٠ ( فهى ، وفقا لخطة أفاناسييف تعد أول الحكايات المدهشة فى المجموعة ) وسنتابع بعدها الحكايات حتى رقم ١٥١ •

بالطبع ستثير محدودية المادة كثيرا من الاعتراضات ، وان كانت مبررة نظريا • ومن

أجل توسعة هذا التبرير مرة أخرى ، يجب البحث عنه فى المقياس الذى تتكرر به الظواهر التى تقع بالحكايات • فاذا كان تكرارها كثيرا ، اذ ذاك يمكن للمرء الاكتفاء بقدر محدود من المادة • أما اذا كان التكرار قليلا ، عندئذ يصبح هذا الاكتفاء غير ممكن • وكما سنرى فيما بعد ، فان التكرار فى الأجزاء المكونة الأساسية للحكايات يتعدى كل ما كان فى استطاعة المرء أن يتوقعه •

يترتب على هذا ، أنه من الممكن نظريا الاكتفاء بمادة بحثية محدودة • ومن الناحية العملية ، يبرر هذه المحدودية حقيقة أن استعمال عدد كبير من الحكايات سيضاعف من حجم كتابنا • ولهذا ، فان كمية الحكايات ليست هى المهمة ، وانما المهم هو الكيفية التى تتم بها الدراسة التى تطبق على هذه الكمية من الحكايات • وعليه ، فان مائة حكاية هى التى تكون مادة عملنا • أما الباقي فهى مادة ضابطة ذات أهمية عظيمة بالنسبة للباحث ، ولكن أهميتها لا تتعدى أبعد من ذلك •





# التجميل

## الترزين

### والأزياء الشعبية



أحمد رشدي صالح

من الملاحظ أن المأثورات الشعبية غنية جدا بالحديث عن الجمال والتجميل والزينة والأزياء الشعبية .

ولكن لماذا يبدى الرجل والمرأة الشعبيان كل هذا الاهتمام بالحديث عن الجمال والترزين والأزياء ؟ هذا السؤال يفتح أوسع الأبواب أمامنا لننتحدث عن الأسلوب الذي يستقبل به الإنسان الشعبي معطيات الحياة في مختلف مراحلها وفي شتى جوانبها ، هذا الأسلوب حسي للغاية ، يعتمد على التقاط الخواس : السمع والبصر واللمس ، والتذوق لكل الأشياء والكائنات .

هذا أولا .

والأمر الثاني أن الإنسان الشعبي يجمع أو يلتقط معارفه الأولى بواسطة الخواس التي يتراكم عن طريقها ، وعن طريق ممارسة الحياة اليومية ذاتها ما نسميه نحن بالمعرفة التلقائية - أي الثقافة السائدة التي تتضمن مجموعة من القواعد والضوابط التي تؤلف الموازين والمقاييس التي تضبط نظرتة الى الأشياء والناس وتتحكم في ذوقه ومزاجه .



وهناك نرعان من المقاييس بالنسبة للجمال البشرى والأول مقياس ثابت - وخلاصته : ان الجمال البشرى فى الرجل والمرأة نسبى الى زمانه ومكانه والمقياس الثانى متغير نتيجة لتغير القيم ، والسلوك والأمزجة ، وذلك لضغط تغير أسلوب الحياة من ناحية ، والمخالطات الثقافية من ناحية ثانية .

وفى المأثورات الشعبية العربية نجد أن كلمة الجمال ليست هى وحدها المستخدمة ، فهناك كلمات الحسن والبهاء والحلاوة ، والرجل العايق والرجل الذى يبالغ فى التجميل يوصف بأنه عيوق .

كما أن هناك صفات مختلفة موجودة فى الأغاني والأقوال السائرة ، تصف الشخص الجميل نفسه - رجلا أو امرأة - عندما يتأنق ويتجمل : كأن تصفه بالمعجبانى ، وذات الدلال ولا داعى ليراد الكلمات الأخرى - فقد يساء فهمها .

وهناك أكثر من مصدر لأقدم صورة للمرأة الجميلة فى المأثورات الشعبية ، فنجد المصدر القديم جدا الذى سبق الفتح الاسلامى للبلاد العربية والذى يعود الى بداية التاريخ فى مصر وعصور الجاهلية فى شبه الجزيرة العربية وغيرها من مواطن الحضارات القديمة .

وهناك مصدر أحدث عمرا وأحدث تاريخا وهو الذى نشأ بعد استقرار الحياة الاسلامية العربية .

وكلا المصدرين يؤثران حتى الآن فى رسم صورة المرأة الجميلة أو الرجل الوسيم وأقدم ما لدينا من نماذج المأثورات العربية التى تشير الى شئ من مواصفات الجمال البشرى نجده فى أقدم المواويل وأقدم الموشحات ونلاحظ أن الصفات الجمالية الشخصية منتزعة من الصفات الواردة فى الشعر العربى الفصيح .

فالمرأة مثلا - ذات قد معتدل ومشوقة القوام كأنها امرأة بدوية يقول موال يرجع الى القرن الحادى عشر :

ما أحسن محبوبى وما أجمله  
ما اعدل قداه وما أكمله  
لا يسمح بالوصال الا غلطا  
فى النادر والنادر لا حكم له  
وهذا الموال منظوم بلغة فصيحة سهلة .

وهناك موشح قديم ، استمر جاريا فى الاستعمال فى الشرق العربى حتى أواخر القرن التاسع عشر .

يقول الموشح :

كحل السحر غيونا  
فوق توريد الخدود  
وازدري الأغصان لنا  
حسن مياس القدود  
والظبا يسطو علينا  
بعيون نجل سود  
حكمت بالأسر فينا  
أعين الظبي الشرود  
خده للصب ورد  
ولسيف اللحظ جرد  
كامل الأوصاف أغيد  
هذ غدا فى الحسن مفرد  
باسم الثغر يرينا  
من لماء عذب الورود  
يخجل الدر الثمين  
نظم هاتيك العقود

وفى المأثورات السابقة نجد أن صورة المرأة هى المشدودة القوام ، كحيلة العينين ، متوردة الخدين ، باسمه الثغر ، التى يخجل الدر الثمين ويتواضع أمام أسنانها الناصعة البياض .

والسؤال هو ما هى مواصفات الجمال فى المرأة الشعبية العربية الآن كما ترويه المأثورات الشعبية ؟



مكتنزة ، سميئة ، كحيلة العينين باسمه حلوة  
الخ .

أما اذا كانت نحيلة العود فهناك أحد أمرين  
أما أن تتولى الأم وقرباتها تسمينها أو تتغنى  
بأن جمالها يكمن فى عودها الناحل ، ومثال  
ذلك الموال التالى الذى يشبه المرأة الجميلة  
بالرمح ويقول أن هذه المرأة الجميلة هيفاء  
يقول الموال :

الأهيف الى حوى ورد الخدود وقناه  
وله قوام يزدري خير الرماح وقناه  
عينى تفيض تجر الدموع وقناه  
أداه على من حوى هذا الجميل وقناه

والقاعدة أن توصف المرأة الجميلة بأنها  
مكتنزة والاستثناء أن توصف بأنها هيفاء  
العود .

والمواصفات الجمالية الأخرى بجانب السمينة:  
هى الحضور الجمالى ، أى يفرض جمالها  
الطبيعى نفسه على انتباه الآخرين ، أما عن طريق  
استغلال الفتاة الجميلة لجمالها فتسير بخطوة  
موقعة لافتة للنظر ، أو تبدى من الدلال مايزيد  
من جمالها ، أو تختار من وسائل الزينة مايزيد  
من جمالتها الطبيعى ، أو أن تكون خفيفة الدم  
أخاذة ساحرة .

وهنا أمثلة من الأقوال العربية السائرة  
فى عدد من البلاد العربية .

فهذه أغنية صباحية ، تشير الى أن العريس  
بات ليلته مذهولا مأخوذا بين جمال عروسته  
الطبيعى ، وبين روعة زينتها وتجميلها . تقول  
الأغنية :

على فرش المعجباني ادألج الرمان  
والشمس لسه طالعة يا حبيبى نام  
يا لى على كرسى خدك تصلح الزعلان  
الحى فى فرشتها بيت ما رقد  
عينه لقصتها ولضى الحلق  
الحى فى فرشتها بات ما نام  
عينه لقصتها ولضى الزمام (١)

هذه المواصفات تختلف من بلد عربى الى بلد  
آخر ، ومن شريحة اجتماعية الى شريحة اجتماعية  
أخرى فى مصر وغيرها من البلاد العربية .

هناك نوعان رئيسيان للمواصفات أو مقاييس  
الجمال بالنسبة للمرأة . النوع الأول خاص  
بالمرأة فى المجتمعات الزراعية : قراها وحوضرها  
والنوع الثانى خاص بالمرأة فى البيئات البدوية  
والصحراوية .

والمواصفات الجمال فى الحالة الأولى تختلف  
تماما عن مواصفات الجمال فى الحالة الثانية .  
فأهم مواصفات الجمال فى المرأة التى تسكن  
الوديان والمناطق الزراعية نسمعها حتى الآن فى  
أغاني الخطبة والحنة والدخلة . فنجد أم العروس  
تنادى العريس ليرى صفات الجمال فى ابتتها  
فتقول :

أنظر بعينيك يا جميل  
بيضه فى لون الياسمين  
راسها رأس اليمامة  
سبحان الخلاق العظيم  
يا قورثها هلال شعبان  
يا شعرها سلب الجمال  
يا عيونها عيون غزلان  
يا حاجبها خطين بجلام  
يا سنانها لولى ومرجان  
يا خدودها تفاح الشام  
يا حنكها خاتم سليمان  
يا صدرها بلاط حمام  
يا بطنها عجين خمران  
يا سرتها قعر الفرجان  
يا نهودها فحول رمان  
يا وراكها عواميد رخام

هذه المواصفات تشير الى أن المقياس الأول  
فى جمال المرأة الشعبية هو امتلاء جسمها .  
فالمرأة الشعبية الجميلة توصف بأنها



وهناك دوبييت سوداني شهير يقول ، انه بالرغم من هبوب الرياح المحملة بالرمال ، الا أن الفتاة الجميلة مرت أمام الشاعر وسحرته بزينتها وبخلخالها الجميل .

يقول الدوبييت :

الليلة الصعيد جاب الهبوب مجلوبة  
وطران الى هل والجلسه في الراكوبه  
وشوف بنت الحرام زينوبا  
والحجل اب بربعين خايل على مركوبه  
ومثل آخر من السودان حيث قال شاعر شعبي شهير جدا عاش في القرن الماضي اسمه « الحارذلو » يقول ان كل المصاغ الذي تتزين به الجميلة مجرد كلام لأنه لا يرقى الى مستوى جمال فتاته .

يقول الحارذلو :

الماظ والحرير والجوهر المعزول  
والذهب البجيبو من بنى شنتول (٢)  
عندى حق صحا هو مجرد قول  
ما يشابهن جمال خد أم حنانه بتول  
شعرا ريش نعام والوجه سمح مصقول  
وعنقاصب قزاز صانعنو في اسطنبول  
أكتافا هدل ولليد تقول مجدول  
قامت في القياس بين القصر والطول

ومثال من المشرق العربي :

من الأغاني الشعبية العراقية والمنتشرة في بلاد الخليج أيضا نسمع الشاعر يصف الفتاة الجميلة بأن ثوبها مصنوع من الكتان المجلوب من يازما وانها تلبس خلخالا جميلا وتضع في أنفها خزامه وانها تسرح كالطباء في البستان .

تقول الأغنية :

كتان كوتيك ليمش ياني يا زمالى  
وشداته مجلوبة

توبوغى خلخالى  
بورنو خيز مالى  
فى محليها خلخال  
وفى أنفها خزامه  
السن أمه ديرش  
يا غلار لزمه لى

تسرح فى البستان يدا بيد  
وفى البادية تصف الأغاني الجمال الطبيعي  
للمرأة البدوية بأنها ضامرة الجسم ، فارعة  
العود ، مشدودة القوام ، ناحلة الوسط ،  
سريعة الحركة ، ذات عيون ساحرة .  
هناك أغنية بدوية شهيرة تقول :

يا بصيلات الجراى  
يم الريق غسل على السنون جراى  
يا معيليبا لا صابك راي  
جسمك ضامر سوط  
مرقد جسمك جنبه  
والأجر عند الله

هذه الأنواع من الجمال الطبيعي تزيدها المرأة بأسلوب خطوتها ولفقاتها وتوقيع مصاغها .  
هناك أغاني معروفة تشير الى أن الفتاة اذا مشت هزت العالم كله وسحرت بنات الحور . وقد نكتفى بمطلع هذه الأغنية :

مسيكى بالخير يا مشمش طرى مبلول  
تمشى تهز الفلك تسبى بنات الحور  
وحياة من زين الرجبة وشرعها  
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ما أجول  
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ما أجول

بالإضافة الى ما سبق ، تشير المأثورات الشعبية الى دلال المرأة الجميلة كوسيلة من وسائل زيادة تأثير جمالها . والأمثلة كثيرة جدا متواترة فى أغاني البنات الصغيرات ، والبنات فى سن الزواج والخطبة وسنختار أغنية من

(٢) قرب الحشه .



النوع الخفيف جدا ، أى الذى لا يغرق المستمع  
فى الفاظ الدلال :

هذه الأغنية ، أغنية خطوبة تبدأ بأن يطلب  
العريس من العروس الجميلة أن تعطيه الرمان  
المزدان بحبات القرنفل وبقية الأغنية تأتي على  
لسان العروسة .

**رمان مرشح جرنفل يا منيتى أديه لى**  
العروس الجميلة تسوق دلالها تحذر  
وتقول :

خليك فى بلدك وأنا آجى على مهلى  
يا أعز من نور عيني ويا أغلى من أهلى  
واحذر تجينى تحت شباكى وتنده لى  
أحسن يراءوك العوازل يفتنوا لأهلى  
أهلى كتار يا جميل ويكتروا مهري

ننتقل من صفات الجمال الطبيعى وزيادة  
سحره الى وسائل التجميل ونسأل ما هى  
المواضع التى تستخدم هذه الوسائل فى  
تجميلها الجسم ، كله لكن أهم وأبرز مواضعه  
هى الأجزاء الظاهرة التى لا تكسوها الأزياء  
كالشعر والوجه واليدين والقدمين .

### نبدأ بالشعر ونرى وسائل تجميله .

الصورة الجميلة لشعر المرأة فى كل البلاد  
العربية هى صورة الشعر الناعم الكثيف الغزير  
الطويل الأسود الفاحم . واذن اذا كان الشعر  
مجعدا فلا بد من تمهيده ومقاومة تجاعيده  
بواسطة الدهانات المختلفة واستعمال الحناء  
والتمشيط والعناية بقصه وتصفيره .

وأهم الدهانات المستخدمة شعبيا لتجميل  
الشعر هى الزيوت المستخرجة من الخروع  
والفول السودانى والدهن الحيوانى ، وأنواع  
من اللبن .

ومنذ الطفولة يعتنى بتمشيط الشعر .  
بأمشاط تختلف موادها حسب مكانة المرأة  
وتبدأ بأمشاط مصنوعة من الحشب وتندرج الى  
أمشاط مصنوعة من المعادن الرخيصة أو المعادن  
النفيسة كالذهب والفضة . وفى حالة الأمشاط  
الثمينة تزين هذه الأمشاط بالجواهر وتعتبر من  
نفائس الصناعات اليدوية الجمالية وقد تركت

لنا القرون السابقة مجموعة من هذه الأمشاط  
النفيسة التى كانت ذائعة الاستعمال منذ  
العصر العثمانى والمملوكى الى بدايات القرن  
العشرين .

وكانت العادة الى بداية هذا القرن أن يقص  
شعر الفتاة والمرأة بأسلوب يترك « قصة » على  
الجبين وخصلات من الشعر تنسدل على الصدغين  
أما بقية شعر الرأس فكانت تضفر ضفائر  
أحادية تتراوح بين ١١ ضفيرة و ٢٣ ضفيرة ،  
وتتخلل الضفائر خيوط من الصوف أو من  
الحرير ، وتنتهى الضفائر ، بمجموعة من صفائح  
المعادن النفيسة كالذهب المطعم باللؤلؤ والماس  
أو الفضة المطعمة أيضا .

ونسلم ونقرأ كثيرا عن جلوة الوجه ، وكان  
ذلك يتم باستخدام أنواع مختلفة من وسائل  
تجميل الوجه منها أولا تنعيمه - أى جعله ناعما  
مشدود الجلد . . . بلا تجاعيد وذلك باستخدام  
اللبن فى تدليك الوجه أو استخدام الزيوت  
العطرية أو ماء الورد أو قشور بعض الفواكه  
والخضر .

يأتى بعد تنعيم البشرة تجميلها بالمعاجين  
والمساحيق الشعبية ومنها الحسن يوسف ،  
وغیره مما كان العطارون يجهزون من المواد  
النباتية والحيوانية الموثوق بتأثيرها .

لكن يبدو أن الاهتمام الأول كان منصرفا  
الى تجميل العيون - وذلك فى البلاد العربية  
كلها . والسبب الأول فى تقديرنا ان الجزء  
الذى كان مسموحا بظهوره حين تلبس المرأة  
الشعبية كامل ثيابها وتغطى جسمها كله من  
القدم الى الرأس - هذا الجزء كان هو العيون .

ولقد لفت بعض الرحالة الأجانب العيون  
العربية والمصرية ،

ولقد لفت جمال العيون العربية والمصرية بعض  
الرحالة الأجانب ، ومنهم ادوارد وليام لين  
الذى مكث فى مصر ثلاثة أعوام وألف كتابه  
الشهير عن طبائع وعادات المصريين الحديثين  
وقال فيه :

« لم أر فيما رأيت عبونا أجمل من العيون  
المصرية ، وبزيتها جاذبية احتجاب الملامح



بالنقاب ( اليشمك ) كما يزيد الكحل من سحرها .

**ولكن ما هي قصة الكحل بالذات ؟ ومتى بدأ الانسان العربي فى استخدامه ؟**

فى الجاهلية فى شبه الجزيرة العربية كان الرجال والنساء يكتحلون للتجميل أو لمعالجة أمراض العيون .

وفى مصر الفرعونية وفى العراق والشام قبل البعثة المحمدية ، كان الرجال والنساء يكتحلون للأغراض السابقة . واذن فاستخدام الكحل قد بدأ ربما قبل ميلاد التاريخ المعلوم لنا .

وكلمة الكحل المستخدمة حتى الآن ، كلمة عربية ذائعة وموجودة فى كافة اللهجات العربية لكننا نسمع فى العراق مثلا كلمة « سورمه » فى مقابل كلمة الكحل .

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الكحل : اثنان منها يستخدمان للزينة . الأول يصنع من سناج اللبان العطرى المحروق .

والثانى يصنع من سناج قشر اللوز المحروق وهذان النوعان للزينة .

أما الكحل المستخدم فى الطب الشعبى فهو المعروف بكحل الحجر ويصنع من مسحوق الرصاص الذى يضاف اليه عرق الذهب والسكر النبات ومسحوق اللآلى وبعض الأحجار الكريمة الأخرى .

وكان النساء يبدن اهتماما خاصا بنظافة الكحل وأدواته .

والنساء الموسرات والفقيرات كن يستخدمن أنواعا مختلفة من المكاحل . المرأة الموسرة كانت تملك عددا من المكاحل الذهبية والفضية تضع فيها الكحل . وكانت هذه المرأة تستخدم عددا من المراود الدقيقة المصنوعة من الذهب أو الفضة أو المعادن أما المرأة غير الموسرة فكانت تستخدم مكاحل رقيقة ومراود من الخشب .

وكانت العادة أن تغمس المرأة المروء فى ماء الورد ثم تغمسه فى الكحل وتمرره برفق بين الجفون وترسم به ما تشاء من ظلال فوق جفونها أو تطيل به أواخر عيونها ، أو تستخدم الكحل فى تثبيت وإبراز حاجبيها ورسمهما على شكل هلال أو أن تجعلهما معقودين متصاين أو تفصل بينهما بنقطة .

وكانت المرأة الموسرة تستخدم الكحل أيضا فى رسم الخال على خدها ، ذلك اذا لم تكن تستخدم الوشم .

وكانت المرأة تستخدم ماء الورد بكثرة فى تدليك ساعديها وساقها وعنقها ووجهها .

وكانت العادة أن ترش على ضيوفها من ماء الورد عندما يغادرون منزلها .

وكانت المرأة تجميل الأطراف التى كانت تظهر من جسمها خارج ثيابها الفضفاضة وأهمها اليدين والقدمين . وكانت وسائل تجميل هذه الأعضاء تتم أولا بتنعيم البشرة بواسطة تدليك اليدين والأصابع بماء الورد والعطور والدهانات الخاصة بذلك ثم يتم تجميلهما بالخطاب - أى الحناء - التى كانت النساء يصنعنها من مسحوق أوراق الحناء المعجون بماء الورد . ويأتى مع ذلك الوشم . الوشم على ظاهر اليد والأصابع ، والذقن والشفاه وأعلى الجبين . ويأتى مع ذلك ، استخدام الخواتم التى كن يلبسنها فى كافة أصابع اليدين والقدمين .

ويأتى مع ذلك أيضا لبس المصاغ الخاص بالبدن والقدمين .

**أشرنا اشارة عابرة الى الوشم . كيف كان يتم وكيف كان يعالج وما هى ألوانه المحببة ؟**

يؤخذ الجلد بمجموعة من الابرة لترسم نمطا معيناً من الزخارف وعدد الابرة فردى سبعة ابر ، ثم يدلك الجزء الموشوم بالزيت المخلوط باللبن النسائى وبعد فترة قصيرة توضع على مواضع الوشم أوراق السلق الطازجة لتبرأ جراحة .



أما الألوان المحببة ، فأشهرها اللون الأزرق ، لكن النساء الشعبيات كن يفضلن اللون الزيتوني الغامق - وقد ظل ذلك المزاج ساريا حتى وقتنا هذا ويستوى في ذلك المرأة البيضاء والسمراء وكلما فحصنا عادات التجميل الموروثة عند المرأة الشعبية اتسع ميدان الحديث .

وخلاصة ما قرأت وما شاهدت من اهتمام المرأة بتجميل نفسها تؤكد ان المرأة الشعبية هي الأكثر اهتماما بابرار جاذبيتها الجمالية الطبيعية أو المكملة لجمالها الطبيعي عن أختها المرأة الحديثة العاملة .

والأسباب التي تدعونا الى أن نرى هذا الرأي هو ان المرأة الحديثة وخاصة العاملة ، تستخدم أنماطا مصنعة جاهزة ، وتغيرها باستمرار حسب تغير المودات . وليس لديها الوقت أو الخبرة اللتان تسمحان لها بأن تختار وتصنع بيديها وسائل تجميلها وأسلوب تجميلها .

انها في الحقيقة تفضل جمالها الطبيعي في قوالب يرسمها خبراء التجميل الأجانب من الرجال والنساء لتدفع بها الماكينات بعد ذلك بملايين ألعاب والمعلبات - تماما كما يحدث في الأطعمة المحفوظة .

المرأة الشعبية الموسرة بالذات ، لم تزل حتى الآن تولى عناية شخصية بجمالها ، وهذه العناية لها أكثر من صفة .

أولا : صفة التناسق بين مستخدمات التجميل وهيئتها الخاصة بها .

وثانيا : صفة الاستمرار .

وثالثا : صفة الخبرة المتراكمة أجيالا بعد أجيال بكيفية تجميل مختلف أعضاء الجسم ، لتناسب الأوقات والأماكن والمناسبات التي تتألف منها حياتها اليومية .

ولعلنا نلاحظ أن المرأة الشعبية الموسرة تقضى وقتا أطول بكثير في التجميل - سواء

في أوقات الاستحمام أو أمام المرآة - أو أثناء إعداد الثياب المناسبة واختيار المصاغ والاكسسوار المناسب .



**واضح ان موضوع التجميل واسع جدا وقد تكلمنا على انجانب النسائي ويبقى جانب الرجل والأطفال والصبية أو الصبي .**

وتجميل الأشياء المنزلية والمستخدمات وكلها تعنى الكثير بالنسبة لحياة الملايين لأن التجميل ليس غرضا في ذاته بالنسبة للحياة الشعبية وانما هو :

**أولا :** تعبير عن الممارسات المتفائلة للحياة .  
**وثانيا :** لأنه موروث محمل بإشارات اعتقادية وأسطورية غاية في الأهمية بالنسبة لمن يستخدمه ، وبالنسبة أيضا لمن يدرس سلوك الجماعات الشعبية بل القيم الثقافية والأخلاقية التي تحكم مسار حياتهم .

### التزين عند الرجال

#### وأزياء المرأة والرجل

**هل نجد في المأثورات الشعبية العربية ما يشير الى اهتمام الرجل بالتزين ؟**

في الحياة منذ أزمان بعيدة - أي منذ ما قبل البعثة المحمدية ، نجد في الأشعار والمأثورات الفصيحة ما يشير الى تزين الرجل واختياره لأزياء الفروسية والحياة العادية .

أما المأثورات الشعبية فتقدم اشارات الى تأنيق الرجل الموسر على امتداد السنة والرجل الشعبي في المناسبات المهمة ، وهذا طبيعي جدا فالسعى الى الأناقة أو التجميل ، سلوك طبيعي وتلقائي عند المرأة والرجل .

وأقدم وسائل التجميل وأكثرها استمرارا عند الرجل هي الخضاب . خضاب الشعر الأشيب أو الأسود .



والوشم ووحدات الوشم تختلف من بيئة الى بيئة .

### والكحل للعيون

وطريقة قص الشعر أو ارساله .

وتزين الرجل الفتى ورشق السهام فى عمامته واستخدم بعض الحلى وأقدم المآثورات الشعبية العربية التى أشارت الى عناية الرجل بالتزين ، أقدمها فى تقديرنا موجود فى السير وقصص البطولات والغنائيات العاطفية التى ظهرت فى المغرب والأندلس وكان أبو بكر بن قزمان - صاحب اليد الطولى فى هذا الفن ومنشئه - قد وضع مواصفات الفتى العاشق فى أحد أزجاله فاشترط فيه أن يكون أنيقا . فى ملبسه وزيه ، وقال أنه يكره « العاشق المزبل » وهذا هو تعبيره . أى انه يكره أن يرى عاشقا يلبس ثيابا زرية أو أن يكون مهملا فى نظافة بدنه أو مظهره .

وفى النص الشفاهى لسيرة الهلالية - وهى الموجودة فى صعيد مصر واليمن والشمال العربى الأفريقى - نجد ثلاثة نماذج للفتى الشجاع - الأنموذج الأول يمثل **الخفاجة عامر** وهو أحد الأمراء ، الذى يوصف بجمال الطلعة وعنايته بهندامه . والأنموذج الثانى يمثل دياب بن غانم وهو المقاتل الشرس ، الذى تروى السير أنه عاش فى البرارى مرسلا شعر رأسه ولحيته يتدرب على فنون القتال ، وكان ارساله لشعره الطويل ، علامة من علامات الفروسية والأنموذج الثالث نجده فى الرسوم التى رسمها الفنان الشعبى ، لأبطال السير كعنتر وسيف بن ذى يزن ، والظاهر بيبرس وأبى زيد الهلالي وقصص الجندبة وقتاله الشجعان .

فى كل هذه الرسوم ، نجد أن كافة الرجال - أى أبطال القصص والملاحم يظهرون بشوارب طويلة كثيفة ، حتى أن بعض الرسوم والأشعار تقول لنا ان دياب فعلا كان يعقد أطراف شاربه وراء عنقه ، ومن الأقوال المتواترة ان فلانا من الأبطال كان له شارب يقف عليه الصقر .

بقى من العصور الجاهلية والاسلامية وسائل الخضاب والكحل ونضيف اليها وسائل أخرى جاءت الى المنطقة العربية مع غارات التتار والمغول والمخالطة بينها وبين أهالى البلاد العربية الأصليين نحن نعرف مثلا ان العامة فى البلاد العربية يقصون شعر رأس الصبى بحيث يتركون قصة فى مقدمة الرأس ويجعلونه على شكل دائرة عند النافوخ ويتركون بقية الشعر .

وتفسيرنا لهذه الأشكال ان بعض الذين درسوا العادات الشعبية المصرية والعربية يقولون لنا ان قبائل التتار كانت فى غاراتها الوحشية تقتل الناس بلا تمييز بأن تفصل الرأس عن الجسم ، وان العامة لجأوا الى ترك خصلة مميزة فى مقدمة الرأس حتى اذا انفصلت الرأس عن جسم صاحبها أمكن التعرف عليه أو أمكن أن يعرفها أهل القتل فيقومون بدفنها وبعضهم يقول ان لهذه القصة ، غرضا سحريا أما ترك قرنين من خصلات الشعر على صدغى الصبى ، فعادة موجودة عن القبائل التتارية ولعلها مأخوذة عن بعض العشائر الجاهلية ، التى كانت - تتخذ قبل الاسلام - من الحيوانات الوحشية رمزا مقدسا لها ، وفى العادة كان الحيوان المفضل هو الحيوان ذو القرنين .

ولا ننسى أن الاسكندر المقدونى كان يسمى ذو القرنين ، لأن طاسة الحرب التى كان يلبسها كان لها قرنان . وأما الدائرة الحليقة فوق النافوخ المستعارة من عادة تنطريه وغجرية - فنعتقد ان لها غرضا سحريا .

وإذا انتقلنا الى أزياء النساء وأزياء الرجال الشعبيين سنجد أنفسنا أمام مواكب وكرنفالات من الأزياء الشعبية المستخدمة الآن فى مختلف أنحاء البلاد العربية ، وتلك التى كانت مستخدمة الى خمسين أو سبعين سنة مضت .

الحقيقة أن الأزياء الشعبية تتنوع تنوعا شديدا وغزيرا :

أولا : حسب المرحلة التاريخية وحسب البيئة الجغرافية وحسب العادات والتقاليد وحسب الوضع الاجتماعى للرجل أو المرأة . . . وأمام هذا سنجد أنفسنا كما قلنا



أمام مئات من الأزياء ومئات من قطع  
الاكسسوار .

وهذا طبيعى فعلى امتداد البلاد العربية سنجد  
فلاحين لهم أزيائهم ، وبدو لهم أزيائهم ،  
وأصحاب حرف يدوية لهم أزيائهم ، وتجار  
أو أعيان أو علماء دين لهم أزيائهم ، وأغنياء  
لهم أزيائهم وعجبر رحل لهم أزيائهم ورعاة  
أو صيادين لهم أزيائهم .

وسنجد أن القاعدة التى تحكم التنوع الشديد  
بين هذه الأزياء هى :

أولا : الوظيفة التى يؤديها الزى بالنسبة للمناخ  
وطبيعة العمل أو الواجهة والأناقة .

وثانيا : المزاج العام - فالمثل الشعبى يقول  
« كل الى يعجبك - والبس الى يعجب  
الناس » .

أى ان المزاج العام أو الذوق العام - أو المودة -  
هى التى تتحكم أيضا فى الزى .

ولنبداً من قمة المجتمع ونسأل عن أهم  
الأزياء التى كان يلبسها أصحاب المكانة الاجتماعية  
أو السلطة الاجتماعية والدينية .

لدينا شهود كثيرون رأوا بعيونهم أنواع هذه  
الأزياء .

ونكتفى بما أشار اليه على مبارك فى الخطط  
التوفيقية وما قاله الرحالة العربى الكبير  
ابن بطوطة .

### قال لنا على مبارك :

كان السلطان ( سلطان المماليك الذين كانوا  
يحكمون مصر والشام وأنحاء أخرى من الوطن  
العربى ) وكان العسكر يلبسون على رؤوسهم  
الكلوته بدلا من العمامة .

وكانت العادة أن تكون الكلوتات صفراء  
مضربة تضريبا عريضا ولها كلاليب وكانوا  
يضفرون شعورهم الطويلة ويرسلونها بيز  
أكتافهم ، وهى موضوعة فى أكياس من الحرير  
الأحمر أو الأصفر .

أما كبار علماء الدين وكبار القضاة . فكانوا  
يلبسون العمام الضخمة وكانت الطرحات  
بالذات من شارات أزياء القضاة .

وفى عصر المماليك بمصر والشام كانت الطرحة  
والعمامة وشال العمامة تصنع كلها من قماش  
من الحرير أو الكتان أو الكشمير .  
وكانت ضخامة العمامة تشير الى المكانة  
الاجتماعية لصاحبها .

### يقول ابن بطوطة :

« لم أر فى مشارف الأرض ومغاربها عمامة  
أعظم من عمامة قاضى الاسكندرية عماد الدين  
السكندرى ، رأيت يوما قاعدا فى صدر محراب  
وقد كادت عمامته ان تملأ المحراب كله » .

وفى العادة كان زى الرجل يتألف من قميص  
وسروال وصديرى ، فوقها قفطان وحزام يشد  
الوسط وجبة .

وكانت قمصان الوجهاء وثيابهم من الحرير  
وأما قمصان العامة فكانت مصنوعة من الكتان  
أو التيل .

نأخذ أجزاء الزى الرجالى قطعة قطعة ونبدأ  
بالحزام .

الحزام كان يستخدمه الأعيان ورجال الدين  
والتجار وكان الحزام قطعة من قماش الحرير  
أو الكشمير ، عرضه متر وطوله ثمانية أمتار .

ونقرأ فى وصف الأزياء الشعبية كلمات  
تحتاج الى شرح مثلا كلمة : كرك السمرور :  
عبارة عن معطف من الحرير أو الجوخ يلبسه  
أصحاب المقام الاجتماعى الرفيع والعلماء .

ونقرأ فى كتب المؤرخين والرحالة عن القلانس:  
وهى طاقية تلبس تحت طربوش من الصوف  
مصبوغ بلون ، وحول الطربوش يلف شال  
العمامة ويكون من الصوف أو الحرير المشغول .

وأیضا نجد أن ألوان العمام كانت مختلفة :  
كان المسلمون يلبسون العمام البيضاء والحمراء  
والخضراء وغير المسلمين كانوا يلبسون العمام



السوداء والبنفسجية وذات اللون الأحمر الغامق .

ونقرأ ونسمع أيضا عن كلمة المز أو المزد .  
لم يكن الأعيان أو العامة يستخدمون الجوارب،  
لكن الأعيان كانوا يلبسون خفا مصنوعا من جلد  
رقيق لاصق بالقدم وفوقه يلبسون المراكب  
ذا اللون الأصفر .

أما ثياب الفلاحين فكانت أبسط وهي الموجودة  
حتى الآن : القميص والسروال المصنوع من  
الكتان وفوقهما العرى - وهو قميص أزرق  
يضبطونه بنطاق ( حزام ) من الجلد أو الليف  
أو القماش ، ويضعون على رؤوسهم الطواقى أو  
اللبدة - وفى المناسبات المهمة يلبسون الزعبوط  
أى العباءة .

وأهم الأزياء المشتركة بين الرجال والنساء  
كانت : غطاء الرأس الطربوش ، والطاقيّة  
والحزام ، والمز أى الحذاء الداخلى .

وكانت النساء الموسرات يلبسن قمصانا من  
الحرير الموصلى ، وكانت أحب الألوان اليهن  
هى الأبيض والوردى والبنفسجى والأصفر  
الباهت والأزرق السماوى والأسود .

وكان النساء يطرزن هذه القمصان بأسلاك  
الذهب اللامعة .

وكانت القمصان قصيرة لا تصل الى الركبة .  
وهناك الشنتيان وهو نوع من القمط المصنوع  
من قماش عريض يناط بالخصر ويشد بتكة تمر  
فى باكية بأعلى الشنتيان .

وفى المواويل الشعبية نسمع كلمة اليك ،  
وهناك موال مصرى كان ذائعا الى وقت غير  
بعيد يقول :

يا بت يا يم اليك

والهلالى بيلالى

ون كان أبوك الملك

ومحشرى الوالى

لا دق أنا طبلى

وأقول لك أنا الوالى

وأما اليك فعبارة عن ثوب يلتصق بالقامة  
فى الوسط وينسدل الى القدمين .

وكانت المرأة المعجبانية تتفنن فى صنع اليك  
الخاص بها فكان بعض النساء يجعلن  
اليك مقورا لا يغطى النحر ويضعن أزرارا أمامية  
ويجعلنه مفتوحا من الجانبين .

وفوق اليك كن يلبسن حزاما يخاط عند  
الوسط أو كن يستخدمن شالا من الكشمير ، ثم  
كن يلبسن فوق اليك جبة من الجوخ شتاء .

وهذه الأزياء كانت المرأة تلبسها داخل البيت  
أما خارج البيت فالنساء كلهن يلبسن  
الحبرة التى تغطى الجسم كله وتستتر كل أعضاء  
جسم المرأة ما عدا عينيها . أو اليشمك الذى  
كان ينزل الى القدمين وكانت الفتاة قبل الزواج  
تلبس الحبرة السوداء .

والمرأة الموسرة والشعبية كانت مولعة جدا  
بتزيين كل قطعة من الملابس التى كانت  
تستخدمها .

وكان بعض النساء يلبسن الطربوش المغربى  
وكان هو الغطاء الأعلى لرأس المرأة - فالنساء كن  
يلبسن تحت الطربوش طاقيّة خفيفة ، وحول  
الطربوش كن يستخدمن الربطة أو المندبى الحرير  
المزين بصفائح من الفضة المذهبة .

وكانت المرأة تستعمل المزاجى وهى حلية  
تتكون من شريط أسود اذا كانت السيدة بيضاء  
أو من شريط وردى اذا كانت سمراء . وكانت  
المزاجى تطوى طيات لتكون رباطا بعرض الأصبع  
أما طولها فخمسة أقدام .

وكانت نزين فى وسطها بصفائح متلاصقة  
من المعادن النفيسة أو الرخيصة وكان لها  
شراريب .

وكانت المزاجى ليست للتجميل فقط ، بل  
رباطا للرأس ليلا ونهارا وأحيانا كانت المرأة  
تصاب بالصداع اذا لم تستخدم هذا الرباط  
للرأس .

وكان القرص جزءا لا يتجزأ من زينة أزياء  
المرأة ، والقرص عبارة عن حلية مستديرة



كان قطرها يتراوح بين ٣ بوصة و ٥ بوصة . وكانت عقائل السيدات يستخدم من الأقراص بعضها مصنوع من الماس الخالص أو الذهب الخالص أو الفضة وأحيانا كانت السيدة المعجبانية تجعل القرص على شكل وردة أو كانت تجعل شكله محدبا تتوسطه زمردة .

وكانت المرأة تستخدمه ليل نهار ، لكن كان القرص المستخدم نهارا أثقل من القرص المستخدم ليلا .

وأهم قطع الاكسسوار الأخرى : القصة والعنبة والشواطح والهلال . والقصة حلقة يتراوح طولها بين سبع وثمانى بوصات وتتكون من ماسة مركبة من ذهب يضاف اليه أحيانا الزمرد والياقوت واللؤلؤ وتعلق بها أقراط الماس وتوضع فى مقدمة الربطة ولثقلها كانت تربط بأبازيم من الخلف .

والعنبة نوع من القصة لكنها أكبر ، أى طولها كان ١٥ بوصة .

والشواطح حلقتان تتكون كل منهما من ثلاثة صفوف من اللؤلؤ أو المعادن النفيسة تجمعها فى الوسط زمردة مثقوبة . وتثبت الشواطح بالربطة على هيئة اكليين كل واحد منها كان ينزل على جانب من جانبى الرأس والهلال حلقة تشبه القمر فى أوله وكانت تستخدم بدل القرص والمآثورات الشعبية تقول عن أزياء الرجل والمرأة العادية يعنى غير الرجل الثرى والمرأة الموسرة ، نجدها تذكر فى الأمثال كلمات الجلابية والبشت والزعبوط واللبدة والمركوب والعب ( أى القميص التيل الأزرق ) وحزام الليف وكل ذلك للرجال . وتذكر الجلابية ، والطرحة والحزام والملابس الداخلية الشعبية القميص . الخ بالنسبة للمرأة .

وأما اكسسوار النساء غير الموسرات فهو الخلخال الفضة أو النحاس والطوق الفضة أو النحاس أو القصدير والأساور النحاس ، والغوايش الزجاجية الزرقاء والخضراء خاصة .

أشرنا اشارة عابرة الى أزياء الرجال والنساء العربية فى العصور الجاهلية وصدر الاسلام ونأتى بتفصيل أكثر .

كان زى المرأة العربية يتألف من :

الشعار : قميص يلبس لصق الجسم وفى حالة الحداد كانت المرأة تصنعه من الصوف الخشن كالخنساء التى ظلت تلبس هذا الشعار قبل الاسلام وبعد أن أسلمت حزنا على أخيها صخر . الذى كانت قد عاهدت نفسها على أن تحزن عليه طول عمرها وتبكيه بفرائد من أبيات الشعر منها مثلا :

**وان صخرًا لتأتم الصلاة به**

**كأنه علم على رأسه نار**

وغير الشعار كانت المرأة تلبس قميصا آخر مشقوقا عند الصدر وفوق هذا القميص كانت تلبس لدرع أو الدثار ثم الربطة أى الملاء .

وعند خروجها كانت تلبس الازار وهو قطعة من القماش كانت تلتف بها النساء العربيات عندما يبرزن أمام الغرباء .

ولكننا نقرأ فى كتب التراث العربى عن جلباب المرأة وهو ملحفة كانت المرأة تلتف بها وتغطي جسمها كله من الرأس الى القدم .

أما **الصدر** فهو قميص صغير يلى الجسم مباشرة .

والآن تلبس المرأة فى معظم البلاد العربية المتمسكة بالتقاليد الموروثة الكثير مما ذكرناه فى داخل بيتها . وتلبس **الدشداشة** ( أى الجلباب الطويل ) والعباءة اذا خرجت ، ومنها العباءة ذات البلابل المصنوعة من الفضة أو من خيوط الحرير كما تلبس أنواعا مختلفة من النقاب .

وأبرز أزياء الرجال الدشداشة ( جلباب طويل ) وفى العراق وبعض البلاد العربية العقال والعباءة .

وفيما نعرف أن هناك أنواعا للعقال : منها العقال أبو طيتين ، والعقال المرعز - الرفيع المصنوع من شعر الماعز والعقال الشطراوى المصنوع من الصوف والعقال الأبيض المصنوع من الوبر .

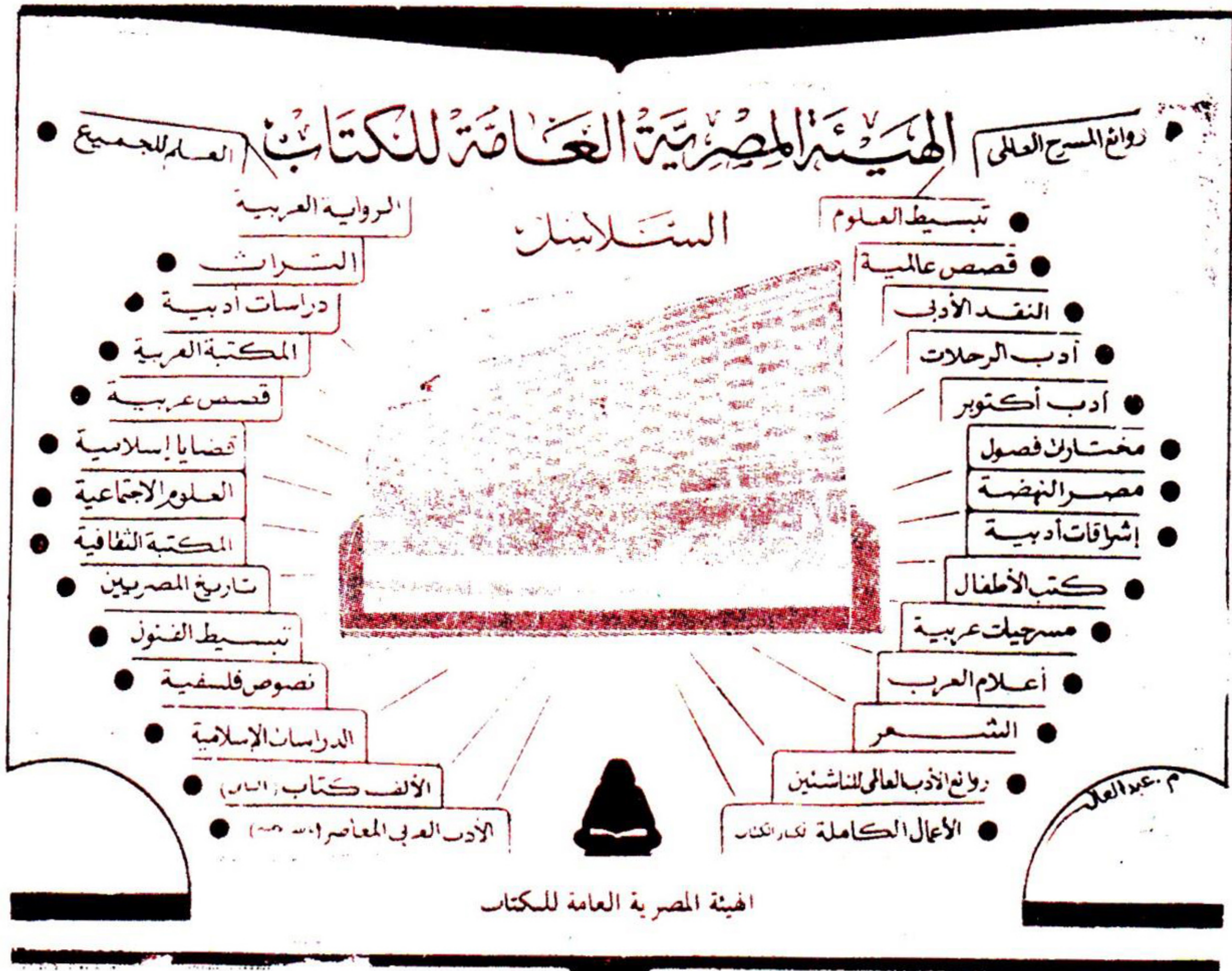


والسؤال الآن هل نجد في المأثورات الشعبية المصرية عملاً متكاملًا يصف عادات الفلاحين وأزياءهم ؟

هناك كتاب ساخر جدا يزرى بالفلاحين، اسمه « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » أي الفلاح ، وبالرغم من أن الكتاب جارح للغاية في سخرياته بالفلاحين إلا أنه يذكر أزياءهم وأهمها العب ، والعري ، واللبدة ومؤلف هذا الكتاب هو يوسف الشربيني

ووضعه بهذا الأسلوب الساخر الجارح لأنه يقال انه كان يملك قطعة من الأرض الزراعية التي كان الفلاحون يأكلون خيراتها بالسحت ولا ينال هو منها شيئاً ولذلك وضع كتابه هذا انتقاماً من الفلاحين لكن الذين يدرسون المأثورات الشعبية لا يستطيعون أن يسقطوا من حساباتهم كتاب « هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف » كما أنهم لا يسقطون من حساباتهم كتاب « الفاشوش في حكم قراقوش » لابن ممتاتي الذي سبق الإشارة إليه في كتابات سابقة .

\*\*\*





# العناصر الأساسية

## في بنية الفنون

## التشكيلية الشعبية

محمود النبوى الشال

يقوم الفن الشعبى التشكيلى على مجموعة متعددة من العناصر والأجزاء التى تؤلف بها بعض القيم الجمالية التى تتلاقى وترتبط فى وحدة عضوية شاملة ، وتفسر فى اقترانها البناء التشكيلى الشعبى الذى يخدم فى تكامله الكثير من الأغراض المتعددة ، التى تهدف الى تحقيق ما ينشده الفنان الشعبى من ورائها من تأثير بالغ يثير فى جمهوره وعشاق فنه الاستمتاع والاعجاب والتأييد والقبول ، مع زيادة مستوى الابصار الجمالى العام أمام ناظره ، وإدراك العلاقات الشكلية التى تمسك بزمام الأفكار والمعانى والموضوعات التى تصدى لها بالتعبير الممزوج بانفعالاته وتصورات ملامحه الذاتية .

منها وتميز عناصرها ، وتفهم كنهها عنصرا  
عنصرا .

وهذا لا ينفى بالطبع التأكيد على أن الفن الشعبى فى فحواه يمثل وحدة متكاملة ، صورة ومادة ومعنى وقيمة .

يفهم من هذا أننا نقوم بعملية أولية لتحليل العمل الفنى بهذه الوسيلة لكشف عن مكنون أسراره وبواطنه ، ومن ثم نستطيع أن نزيل أى لبس أو تعقيد أو غموض قد يعلق بهذا البناء التشكيلى العام .

ولكى نميز عناصر العمل الفنى التشكيلى من خلال الفنون الشعبية ، والتى يتذرع بها الفنان الشعبى عادة من خلال تجربته الفنية ، ويسعى ما شاء له السعى فى تحقيق الكيانات والنتائج المؤثرة التى تؤصل المعانى وتجسد القيم ، ولكى تظهر أمامنا بوضوح البنية المتكاملة لموضوعات الفنون الشعبية التشكيلية فى أبعادها وأغوارها ، لابد لنا فى المبتدأ من أن نجزى العمل الفنى الى وحداته الأولية من خلال المنظور الكلى الذى يدركه جملة أول وهلة ، لكى يتسنى لنا الاهتمام الى مجموعة المكونات التى ينأسس



وعلى هذا يمكننا أن نعرض بإيجاز قائمة ببعض العناصر التى يتركب منها العمل الفنى الشعبى التشكيلى على نحو معين ، قد تتعدد صورته وتباين ملامحه . وهذا التحليل الذى أقدمه يعتبر فى حد ذاته من الضرورات الحتمية للتعرف الصحيح على طبيعة العمل الفنى المنوه به مما يزيد من مقدار ادراكنا وتدووقنا له والاحساس به :

### ١ - العنصر التعبيرى :

الجانب التعبيرى عنصر له أهميته فى أى عمل فنى ولا سيما الفن الشعبى بالقياس الى غيره من العناصر الحسية الأخرى التى تتفاعل معا والتعبير فى فحواه لغة أساسية تكسو الموضوع الفنى برمته ، وهذا التعبير يعرب بعامة عن حقيقة الموضوع وأبعاده الكلية كأسلوب نوعى متميز يحقق طابع الفنان بتأثيره الذاتى وبناء على هذا اللون التعبيرى نقول : ان هذا الموضوع الذى عبر عنه الفنان الشعبى التشكيلى بهذه الصورة التلقائية الايجابية المؤثرة سواء كان الموضوع هادئا أم صاخبا ، أم مرحا أم حزينا أم هزليا ومضحكا ، أم مخيفا ومزعجا وعنيفا ، أم شاعريا أم دراميا أم وصفيا ، أو مأساويا . الخ . فانه يكون بهذه المنزلة من أهم العوامل الموجهة التى تؤكد هذه القيم وغيرها بأسلوب محكم ولغة شعبية تشكيلى هادفة .

وفى كل نوع من أنواع هذا التعبير ، تتمثل فى هذه الأعمال طبيعة الفنان المتفردة المستقلة بسماتها الذاتية التى تميز فنانا عن فنان آخر دون خروج عن المشاعر الحسية للجماعة الشعبية التى ينتمى اليها ، فهو دائما لسانها الناطق ويدها المنتجة وضميرها الكامن فى الغيب البعيد ، ولهذا يكون عمله هذا بمنزلة المعالم الارشادية والقبس المضيئ للقافلة الشعبية الانسانية بفطرتها النقية فى مضمار حياتها وفى ضروب نشاطاتها وفى أعماق وجداناتها ونبض قلوبها ، فضلا عن أنها تؤدى الى تكوين رصيد ضخم من المعرفة بطريقة مرتبة ، وكأنها أنغام حرة تهيم وتتعانق وتتجاذب ارتفاعا وانخفاضاً ، وكل هذا من أجل القضاء على عشوائية الموضوع وتفككه ،

وايجاد نوع من التوافق والانسجام والاحساس بالشكل العام والتنظيم الدقيق الذى يضبط النغم ويحقق التعبير فى أرقى حالته وأسمى أدائه .

### ٢ - عنصر العلاقات الشكلية :

يتكون الموضوع الفنى الشعبى من مجموعات ووحدات متنوعة ترتبط ببعضها مع البعض الآخر على نحو يؤدى الى التماسك والتلاحم فى وحدة ضامة شاملة ، وهذا من شأنه أن يوفر الحيوية الجمالية بحيث يسترعى الأنظار ويستنهض التفكير فى ماهية الأشكال وقرابتها وانتظامها فى كل متحد ، وحينما يأخذ الفنان الشعبى على عاتقه مباشرة عملية الخلق والابداع فى تجربته المعتادة ، فانه يعتمد اعتماد كبيرا على تأكيد هذه العلاقات وتآلفها بين أجزاء الموضوع وعناصره بحيث تنتظم جميعها فى نمط ثابت كوسيط فنى ونسج محكم .

### ٣ - العنصر الخطى واللونى والحركى :

ان أى شكل فنى ينهض أساسا على منظومة خطية ولونية وحركية كعناصر رئيسية يقوم عليها أى بناء تشكيلى شعبى ، ولذلك فان الفنان الشعبى يعتمد أول ما يعتمد فى انشاء موضوعه على معالجة الخطوط التى تحدد الأشكال فى مساراتها المختلفة باعتبارها الهيكل الأساسى الذى تنبثق عنه المساحات والحجوم والكتل ، وتكتسب هذه الخطوط حساسية معينة ، على قدر استعداد الفنان الشعبى التشكيلى وعمق رؤيته ، ونقاء ادراكه .

وفى مسارات هذه الخطوط وتشابكها تنجم مساحات مختلفة الأشكال متنوعة الهيئات بالغة العدد ، ينظر اليها الفنان الشعبى التشكيلى ويضعها فى حسابانه وتحت منظوره المباشر واهتماماته المقصودة حتى يصل بها فى النهاية الى مستوى الملاءمة وتأكيد العلاقة بين الخطوط المتكاثرة .

أما اللون فهو عنصر مهم وأساسى فى أى عمل فنى شعبى تشكيلى به تتميز معالم الموضوع وتباين أجزائه وتحدد تقسيماته ، وبمقتضى



التنوع والتقسيم فى المساحات اللونية تكتسب لوحات مظهرها الأفضل ، وتعتبر الألوان التى يختارها الفنان بحسه المرهف وشفافيته العالية من أعظم انجازات الجهد الذاتى البشرى الذى يتباين به فنان عن فنان آخر فى مقام المستويات التى يتطلع الفنان الى بلوغها والارتقاء بها .

وفىما يختص بعنصر الحركة كجزء حيوى يتصل بباقى العناصر الأخرى ليكسبها جاذبية مع إثارة الانتباه والتشويق المحدد المعالم والسمات التى تحملها العناصر والوحدات المفصلة بالقيم الحركية ، حتى تصبح أقرب ما تكون الى المجتمع نفسه من خلال ميوله ومهواه ومفروضاته .

#### ٤ - عنصر القيم الملمسية :

يتميز الفن الشعبى التشكيلى بالعنصر القيمى للملمس السطوح الذى يختلف بين خامة وخامة أخرى ، وما تفرضه طبيعتها ، فهناك السطوح الناعمة والخشنة واللامعة والمطفية والبراقة والمعتمة والغامقة والفاتحة . وتنوع هذه السطوح تنوعا كبيرا فيما بينها بحسب الوسيلة المستخدمة وبحسب مقتضياتها الوظيفية والتنفيذية وبحسب الهياكل والأشكال وتناسبها ، وكل هذا يستدعى من الفنان الشعبى أن يوفق بين التباينات الملمسية واختيار الأدوات والأجهزة التى تناسب وصلاحياتها المختلفة مراعاة لتحقيق قيم ملمسية يمكن الاستمتاع بما تبدو عليه . وفى اظهار قيمة المادة المستخدمة وتوضيح تأثيرها بشكل متميز وبصورة شائقة . ومن المعروف أن كل عمل فنى يقوم على خامة بعينها ، ويجب أن نضع فى الاعتبار وفى التقدير طبيعة هذه الخامات وطبيعة ملامسها فخامة الرخام غير خامة الخشب والفخار والمعادن والزجاج والحجر ، ومن ثم يكون الاحساس الذى يبعثه العمل بخامة معينة مختلفا عن الاحساس الذى تبعثه خامة أخرى وهكذا .

ان كثيرا من الأعمال الفنية الشعبية التشكيلية تتمتع بقوة اجتذابها لحاسة اللمس ، وبخاصة فى الأعمال النحتية التى تقربنا عادة بأن نمر بأناملنا على سطح العمل النحتى من أجل الشعور بلمس المادة ونتبع ارتفاعها وانخفاضها ، وكثيرا ما تثير بعض الألواح

التصويرية والزخرفية الشعبية ، والتحف الفنية الأخرى احساسات جسمية حركية فندرك قدرتها على المقاومة ، وتشجعنا بالخيال الفضفاض على لمسها عن كثب . والمعروف أن الحضارات الشرقية تتميز بمدى العمق الذى يمكن أن يصل اليه الاحساس الجمالى بملامس السطوح المختلفة .

#### ٥ - عنصر التكوين :

من اهم العناصر التى يتحرى الفنان التشكيلى الشعبى ابرازها وتحقيقها كهدف أساسى ومهم للارتقاء والتسامى بعمله فى مضمار نشاطه الابداعى . والتكوين الذى نقصده هو ذلك البناء الفنى الكلى الذى يتوخى الفنان الشعبى فى تنفيذه أقصى ما لديه من قدرة ينطوى عليها هذا التكوين للوصول به الى أعلى مستوياته فهو يثير أمام الرائي صورا متعددة وحالات نفسية شتى مستمدة من تجربة الفنان الشعبى التشكيلى من واقع الخطوط والمكونات الشكلية واللونية والملمسية ، وما يتبع ذلك من طابع الفنان الشعبى الانفعالى ومن رموز تصورية ذهنية .

ويدخل فى عملية التكوين كيفية توزيع الوحدات وتوفير عامل الاتزان وتكييف الوحدات المستخدمة وترديدها للدلالة على معانى المضامين المستوحاة والارتباطات التعبيرية والقيم الابتكارية المستخلصة والمستلهمة من التراث الشعبى المحلى مع اضافات تساعد فى عمليات التنمية التى لا تخل بالجذور .

#### ٦ - عنصر الكتلة :

الاحساس بالكتلة وتجسيد بعض العناصر الشعبية التشكيلية مهمة تقع على عاتق الفنان الشعبى التشكيلى الذى يعتمد فيها على معالجة الأعمال الفنية التى لها قوامها فى بلورة الأبعاد التى يتحرى الفنان صياغة المسطحات المتجانسة فى مختلف درجاتها ومستوياتها وطبقاتها مع تكامل التعبير الفنى عن طريق التعامل مع بعض الخامات التى تتطابق فى هيئاتها ولامحها سواء بوسيلة الحفر فى الخشب أو الجص أم الطين



## ٨ - عنصر التجريد :

وهو من بين العناصر المتعددة التى لا يخلو منها عمل فنى وبخاصة فى المجالات الفنية الشعبية ، وقد يكون هذا التجريد ضئيلا غير ملحوظ فى موضوع ، وقد يكون بشكل كبير ملموس فى موضوع آخر ، وقد يكون معزولا فى موضع بحيث يبدو مختلفا أو قليل الأثر ، وقد يكون واضحا يحتل حيزا كبيرا فيسيطر بقدر أوفر على البناء الشكلى كله أو معظمه فيبدو أمامنا متميزا بخصائصه المعروفة ، ويصبح جزءا حيويا له وزنه فى الموضوع وله علاقاته التى تربطه ببقية العناصر فى محاولة لتأكيد وجوده فى العمل الفنى الشعبى وإثبات قيمته فى حد ذاته .

بعد هذا العرض نصل فى النهاية الى أن قيمة العمل الفنى الشعبى التشكيلى لا تعرف من عنصر واحد دون العناصر الأخرى مجتمعة ، وعن طريق هذه العناصر المؤتلفة يمكننا أن نتعرف على حقيقة هذا النوع من العمل الفنى من زواياه المختلفة بعد حسابنا لكل قيمة على حدة ومن مجموع كل هذه القيم الجزئية ، ومن اليسير علينا تحديد القيمة الكلية والوحدة العضوية التى يقوم عليها هذا النسيج المحكم فى إطار القيم الشعبية التشكيلية .

الأسوانى أم باستيحاء أجزاء مشتقة من الطبيعة كفروع الشجر وجذور الغاب والثمار الجافة ومقاطع منها بأسلوب الاضافة والحذف والتركيب فى أنماط يتسع أمامها أفق الابداع والتخيل الحر الذى يضيفى الفنان عليها من نبضه ووحيه الذاتى المتميز .

## ٧ - عنصر المادة أو وسيلة التنفيذ :

تعالج الموضوعات الفنية الشعبية بوسائل تنفيذ مختلفة وبخامات متعددة فى صفاتها وأشكالها وألوانها ، كما تختلف طبيعتها مرونة وليونة أو جفافا وصلابة أو مزجا ، ولكل خامة تقنية معينة ، وتعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل الفنى والأداء التصويرى ولا بد للفنان أن يراعى الأسلوب الأمثل فى استخدام هذه الوسائل ، وأن يعرف متى وأين وكيف يكون التلاحم بحيث تخدم الغرض الأساسى فى صياغتها وتكييفها على نحو من الأنحاء بحيث يساعد فى إبراز خصائصها .

وقد تستخدم الخامة مستقلة بذاتها قائمة بصفاتها ، وقد تقترن خامة بخامة أخرى أو بأكثر من خامة واحدة فى آن واحد لتحقيق غرض بعينه ، ولهذا تتخذ اجراءات تنفيذية نوعية تتعلق بكل خامة بصورها المتكاملة وبطابع نوعى خاص له تأثيره الإيجابى .



# التيمة الشعبية

## في بيدنا الى الإسكندرية

د. إسماعيل طه نجم

الآن بعد أن بلغ بينالى الاسكندرية الدولي عنفوانه وفتوته فى عامه الثانى بعد الثلاثين - وفى دورته السادسة عشر حيث تلتقى ارهاصات الابداع التشكيلى فى حوض بحر الحضارات لتتفيا الانسانية كلها ظلال النور ابدى اشرق بداية هنا فى مصر « أم الدنيا » وفى اليونان وايطاليا وسائر دول البحر المتوسط ، وما زال يتفجر بالجديد المدهش على ضفاف بحر البعث والتنوير .. أقول الآن أن هذا المعرض الكبير حين ارتياده وتأمل ما أبدعته أنامل الفنان وجسادت به مشاعره - تستوقفنا - بعد الدهشة أحيانا ، والصدمة أحيانا أخرى - بعض القسمات والملاحم التى لا تخطؤها عين المتذوق المتمرس أو الزائر العابرة والتى يمكن أن نعزوها الى انحدار سمالات الابداع فى الحضارات المختلفة المطلة على هذا البحر من نبع « التجربة المتوسطية » نسبة الى البحر المتوسط بجغرافيته وتاريخه .. آماله وآلامه .. مده وجزره .. شرقه وغربه .

المعرضة تبدو أكثر اغراء ودعوة واستجابة بين كل من طرفى العمل الفنى : المبدع والمتلقى .. المرسل والمستقبل .

ومن بين الكم الكبير المعروض تشترك الأعمال ذات الطابع الشعبى شبه المباشر أو التى « تلعب »

ودون محاولة الغوص فى تحليل أسباب التقاء مفردات التعبير التشكيلى المشتركة بين « مثيرات التجربة المتوسطية » التى تكاد أن تكون روافد نبع واحد - رغم اختلاف كثير من المعايير - الا أن « التيمة الشعبية » فى كثير من الأعمال



على أوتار التيمة الشعبية في منظومة تتداعى  
في بنيتها شمولية الفكرة وجزئيات التفاصيل  
سواء كانت صورة أو تمثالا .

وإذا كان لكل تجربة فنية مذاقها الخاص  
وعبرها المتميز - قدر اختلاف طاقات الابداع  
ومنابعه الثقافية - الا أن خصوصية الرؤية  
وذاوية التجربة لاتمنعنا من القول برجوع الفنان  
الى « أرشيف » التراث العريق - ذاكرة التجربة  
الانسانية ، ليخرج علينا - في أواخر القرن  
العشرين بأعمال يتمثل فيها « الحنين » أحيانا ،  
ورؤية « السائح » و المستشرق أحيانا أخرى . .  
مما يعطى انطبعا « بقشرية » الفهم في أغلب  
الأحيان . . ورغم هذا تبدو الموتيفة الشعبية  
من أكثر فاتحات الشهية على مائدة البينالي  
الكبيرة العامرة بمختلف الأطباق والمذاقات !

**وإذا توقفنا عند لوحة الفنان اليوغوسلافي  
« جوزيه سيوها » الحاصلة على جائزة التصوير  
الأولى تجد أن هذا الفنان الذي تجاوز الستين  
عاما - قد مارس التعبير التشكيلي في مجال  
التصوير الزيتي والحفر وزخرفة النسيج - وهذا  
يبدو واضحا في أعماله المعروضة والتي  
تكتسب كلها سمة واحدة يغلب عليها التلخيص  
والتكثيف في آن واحد فتبدو كشخص « خيال  
المائة » على أرضيات سماوية في أسلوب  
« الكولاج » أو اللصق ، بينما تتحاور تلك  
الشخص السوداء مع موتيفات دقيقة تشبه  
تطريز « الدانتيل » على أطراف أردية الفلاحات  
أو نسيج الطواقي اليدوي - ربما كان هذا  
بتأثير عمله في زخرفة النسيج .**

ولا يعنى استخدام الفنان لهذه الموتيفات  
النسجية الدقيقة ابراز مهارته في محاكاة  
خيوط الابر - رسما - أو حرفيته الشديدة -  
قدر ما يعكس حسا مرهفا في اصفاء جو الحلم  
الأسطوري الهامس - بقدر محسوب بالغ الرقة  
وكأنه صيدلى يقوم بتركيب الدواء في مخباره  
نقطة نقطة وبجرعات لا تتجاوز قانون العلم -  
رغم ما يبدو من تلقائية التعبير وحرية .

ولهذا - فقد حقق التوازن « الأكروباتي »

بين عصرية الرؤية وتراثية الأداء وبنائية  
التركيب - شعورا بالاتزان النفسى دون اقحام  
أو شديد معاناة - لا يملك المشاهد الا أن يضع  
اختيار لجنة التحكيم لهذا العمل - محل التقدير .

وإذا كان مجال هذا المقال هو « التيمة  
الشعبية في بينالي الاسكندرية » فاننا لن  
نعرض لما هو خارج هذا الموضوع في بحثنا  
اليوم بين شتى المدارس والاتجاهات والرؤى  
الخاصة أو العامة .

### **وإذا ما اتجهنا الى جناح فلسطين في المعرض**

- فليس هذا مجال تقييم كل الأعمال بشكل  
كامل الا أننا نقصر حديثنا على موضوع المقال -  
فنجد أن مستوى التصوير الزيتي في هذا الجناح  
لا يرقى الى مستوى الأعمال التى سبق أن  
قدمتها فلسطين من قبل - إذا اعتبرنا أن البينالي  
بالنسبة للفنون التشكيلية هو صورة صادقة  
لمستوى الحركة الفنية المعاصرة فى ذروتها تمثل  
« المنتخب القومى للفنون » بلغة الرياضة مثلا !

ورغم هذا فليس غريبا أن تضم أعمال الفنان  
الفلسطينى رموزا ووحدات زخرفية تمثل لديه  
التمسك بفلسطينيته والحرص - بل الخوف  
الدائم - من ضياع هذه الرموز فى خضم  
الأحداث وطمس الشخصية . . فدائما هناك  
الرمز الصارخ المتشبث - فى مبالغة أحيانا  
- لتأكيد الهوية - الى جانب « بالته » اللون  
الحزين المتجهم - حينما - والصارخ الشائر فى  
أغلب الأحيان .

تذكرنا أعمال الفنان الفلسطينى بصيحاته  
لمدوية « عائدون » فهو عائد دائما الى جذوره ،  
شديد التشبث بها تشبثه بأرضه وحقه المهدر .

ونعود الى جناح مصر فى المعرض . . وقد  
حصل فنانوها على خمس جوائز دولية هم  
جديرون بها بلا تعصب أو انحياز .

فتستوقفنا فى مجال موضوعنا أعمال المصورة  
الكبيرة عفت ناجى والتي تشغلها قضية المزج  
بين تراثنا الشعبى ومحاور ثقافتها المتعددة ،





لايجاد صيغة هي بمثابة لغتها الخاصة ورؤيتها المتميزة لهذا المفهوم -

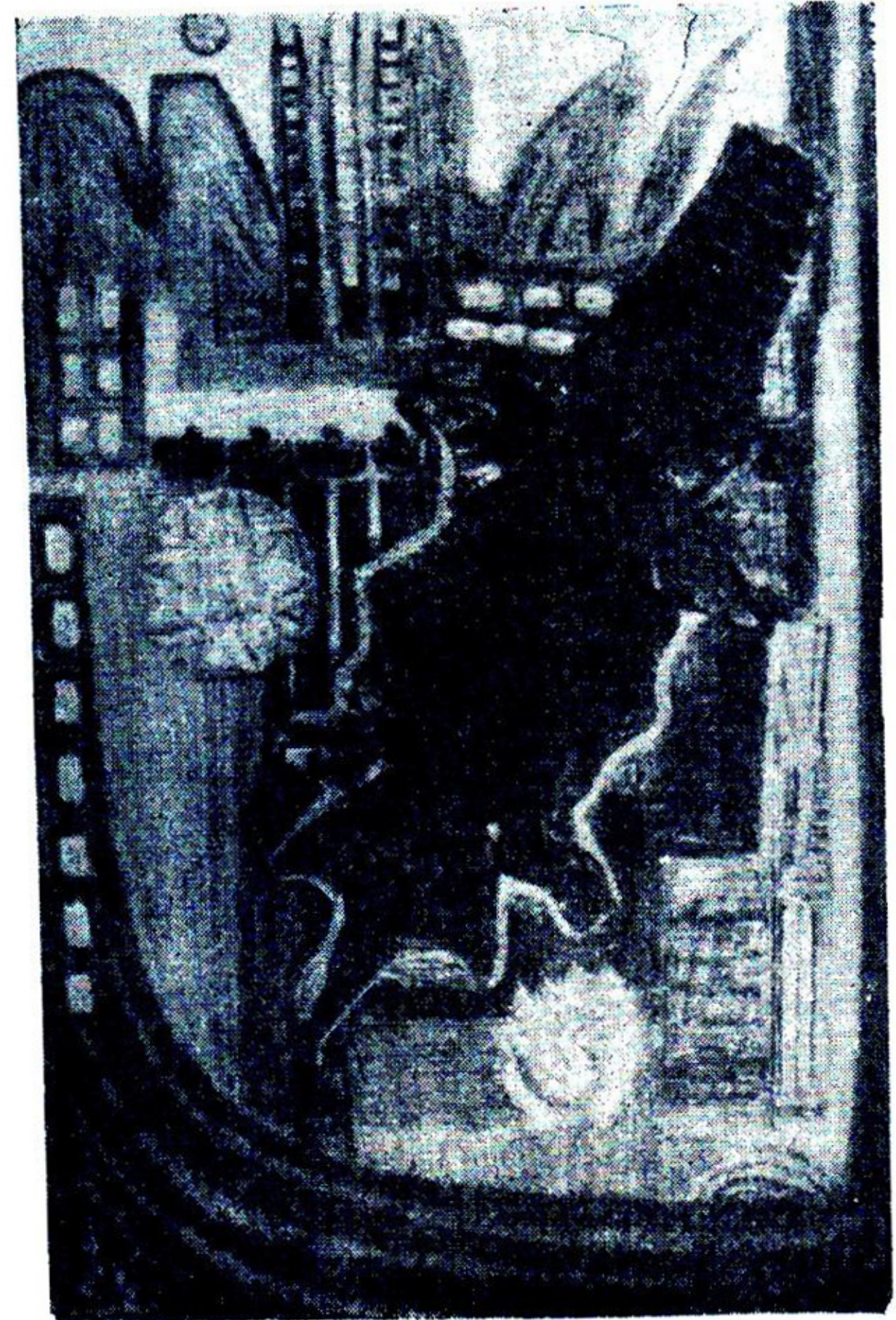
**وتتميز أعمال عفت ناجي المعروضة بمساحاتها** الكبيرة التي تلتزم فيها بقاعدة أساسية في الفنون الإسلامية وهي «الفرع من الفراغ» بمعنى الحرص على شغل كل مساحة اللوحة في بناء معماري يتميز بالايقاع اللوني الحاد الصارخ والوحدات الشعبية التي تشمل قصاصات من مخطوطات أصلية بأسلوب اللصق « الكولاج » في حوار موسيقي متردد يذكرنا بالموال القادم من أقاصي الصعيد وأعماق الشجن .

و « شجونيات » عفت ناجي ليست هدفا لتجربتها في الحقيقة - وكذلك استخدامها لحامات - ولا أقول أساليب - غير تقليدية ، كجلد التمساح الكامل الباهظ الثمن - ولكن الفنانة تبدو مستغرقة في محاولة تأكيد مصريتها - حسب منظورها الخاص - من خلال تقديم التراث نفسه متمثلا - من وجهة نظرها - في

نصق صفحات مخطوطة حقيقية أو جلد تمساح حقيقي قد يثير دهشتنا - ولا يطفىء رغبتنا في تفسير المدلول الرمزي لانتخاب هذه المفردات أو الاستعانة بها .

**وتحتل الموتيفة الشعبية الهندسية -** ولعروسه النجمية التي تنحدر من نجمة السماء الفرعونية والتي تمثلها عروسة الرقية الورقية التي تمثل هيئة الحاسد والتي تثقب وتحرق أثناء رقية المريض ليبراً من علته التي سببتها عين الحاسد في مآثوراتنا الشعبية . أقول تحتل هذه الموتيفات حيزاً أساسياً في أعمالها رغم « استشراقية » وأرسـتقراطية تفرض نفسها على بعض جوانب هذه الأعمال . إلا أن الفنانة بالتأكيد دائبة لا تمل من الحفر في باطن مناجم التراث باحثـة عن الماسة الثمينة الباهرة في حلق « الجواهرجي » الخبير .

**وتستوعب انتباهنا أعمال الحفار « سعيد** حداية » أستاذ الطباعة بكلية الفنون الجميلة







بالاسكندرية - التى تستمد أصولها من تراب الحارة السكندرية معلنه عن براءة وعمق الرؤية الواعية والبراعة فى اختيار مفرداته التى لا تنسى وداعة وطيبة وشهامه ابن البلد الأصيل .. فى رمزية تنحو نحو السريالية أحيانا تتخذ من رموزها الموحية والمباشرة عناصر أساسية فى بناء الفكرة والأداء .. لا تخطؤها العين حين تصافح « لمبة الغاز » أو الديوك وعرائس البحر والأسماك الوديعه المسالمة والقوارب التى تذكرنا بعربة « الدندمة » فى حوارى السيالة والأنفوشى والحجارى وكوم الدكة .. تفصح عن مصريتها الشديدة وحرفية الفنان التكنيكية .. تقترب أعماله من القلب وتحس ازاءها بالسكينة والاقتراب الشديد .

ويبدو أن الحى الشعبى ببيوته وناسه وباعته وأبواب منازل وشبابيكه وعربات الباعة وقوارب الصيد وقضية الرزق اليومى للانسان الطيب المتواكل هى موضوع سعيد حداية الأثير وشغله الشاغل فى هذه المرحلة - وتؤكد مصريته واعتزازه بأصالة هذا الانتماء .

وفى النحت حصل الفنان أحمد عبد الوهاب رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية على الجائزة الأولى .

**والتجربة عند أحمد عبد الوهاب ينتظمها**  
خيطة ومنهج متصل متجدد . فهو لا يحيد عن تأكيد الملمح المصرى للشخص الذى يقدمها دائما - فان خرج أحيانا عنها بتجريداته بعض الوقت - الا أنه سرعان ما يعود دائما - فى غير ملل الى الوجه المصرى الاخناتونى - فى رقعة شاعرية متميزة .

وتميزت أعماله الأخيرة باضفاء اللبس الزخرفية فى التكوين والتفاصيل مما يندرج تحت مسمى النحت الملون ولكن فى حساب دقيق واع لا يخل بالفورم أو اضافة الحلية الزخرفية غير المبررة تشكليا .

والأعمال المطروحة تتوزع فى الفراغ بين الشخصيات بليغة التلخيص والايقاع الزخرفى المنحوت متمثلا فى وحدة المثلث المنتظم متساوى الأضلاع أو شكل المعين الهندسى .. تارة فى ايقاع يشبه العقد المنظوم .. وتارة فى شكل

الهرم مثل القصيد الشعرى أو الأغنية التى تشمل نصوصا منظومة تتخللها ايقاعات موسيقية تتكون من جملة تراثية شعبية تتردد بأناقة ولكن بآلات وتوزيع حديث .

**وأعمال عبد الوهاب على الجملة تمثل**  
استمرارا لمراحله الأولى التى بدأت بفخارياته الشعبية ذات الملامح الفرعونية المصرية دائما - ولكن مجموعته هذه المرة تنبىء عن اكتشافه لمنهج خاص لا يحيد عن أصوله الأولى فيما يشبه إعادة اكتشاف النفس مما يجعله جديرا بالجائزة .

وأخيرا فان الأشجار كى تظل دائما مورقة وارفة الظلال - فهى دائما فى حاجة الى الرعاية والغذاء - وكلما مضى بها العمر فهى تمد جذورها تضرب فى أعماق الأرض باحثه عن غذائها .

هل لو قطعت هذه الجذور يمكن لهذه الأشجار أن تستمر فى عطاها أو تكتب لها الحياة ؟  
بالتأكيد ان جذورنا ضاربة فى أعماق أرضنا الطيبة وأشجارنا ستظل دوما معمرة تحتضن بظلالتها كل ما هو قيم وأصيل مشمر وخصيب .



# الأزياء والتطريز في الأردن

## خالد الحمرنة

علاقة الانسان بما يرتديه علاقة وطيدة ، وقد يكون لهذا أهمية كبرى من تميز هذا الانتاج عن غيره من الأشغال الأخرى .

وغنى عن الذكر أن الزي قد تطور من كونه يؤدي وظيفة ستر الجسد أو الحماية من تقلبات الجو الى أن يؤدي بالإضافة الى ذلك وظيفة جمالية ، وقد تنوعت الأزياء بفعل تأثير الدين والتقاليد والجنس والسن وكذلك البيئة كونها ريفاً ، أو بادية ، أو مدينة .

وتتشابه الأزياء في الأردن في بعض الجوانب مع الأزياء في منطقة بلاد الشام ، ولهذا عوامله التي لا تخفى بسبب وحدة العوامل المؤثرة ، وكذلك الاحتكاك المستمر بين سكان هذه البلاد ،

والأزياء من الأشياء التي تتأثر وتتوثر بدرجة كبيرة تحت هذه الظروف كونها تنتقل مع الأشخاص من مكان الى آخر دون عوائق .

المطرزة خصوصاً في العصور الحديثة ، وقد يكون ذلك بسبب الدين الاسلامي ، وذلك بعداً به عن التشبه بالنساء بعد أن امتد به التزين والعناية بالزخرفة في ملابسه لعصور طويلة .

والتطريز لدينا كما في أغلب بقاع العالم حرفة نسائية . اذ كانت تمارسها أغلب النساء ، ويبدأن في تعلمها منذ الصغر ، وتعتبر قدرة ومهارة ذات دلالة على ذوق الفتاة وإجابتها العملية .

والتطريز هو زخرفة الزي ، وهو جزء مهم منه ، مع أنه ظهر في مجالات أخرى كزخرفة المفروشات التكميلية للبيت الأردني كالمخدات، ومفارش المناضد ، وكذلك المعلقات التي تستعمل لوضع زينة المرأة ، أو ابر الحياطة وغير ذلك .

وبالإضافة لاختلاف الزي بين الرجل والمرأة، فإنه يختلف في الجنس الواحد حسب السن والحالة الاجتماعية ، وعموماً يتميز زي الرجل الأردني بالبساطة وقلة أو ندرة الزخارف



## الأدوات المستعملة : -

- ابر خياطة .
- آلة خياطة لوصل أجزاء الثوب ولبعض أنواع التطريز .
- ( كشتبان ) نوقاية الأصبع أثناء استعمال الابرة .
- ( الطارة ) : وهي اسطوانة من الخشب مفرغة ويثبت حولها قطعة دائرية ويكون القماش المراد تطريزه بينهما .

## الخامات : -

- قماش الثوب ، وكان يصنع في بعض بلاد الشام ، ويستورد الآن ، وتستخدم منه أنواع عدة ويندر استعمال لون غير الأسود .
- قطع قماش قطنية بيضاء ، لتطرز بها بعض الثياب .
- نسيج كتاني ( كنفا ) ويستخدم في التطريز الحديث ، وتكون خيوط السدي واللحمة به واضحة ، وينفذ التصميم الزخرفي بطريقة عدة مربعات نسجية .
- الخيوط ، وهي اما أن تكون حريرية أو مقصبة أو قطنية ، أو الخيوط التي في آلة الخياطة .

## طريقة عمل الثوب : -

يتم عمل الثوب بخطوات :

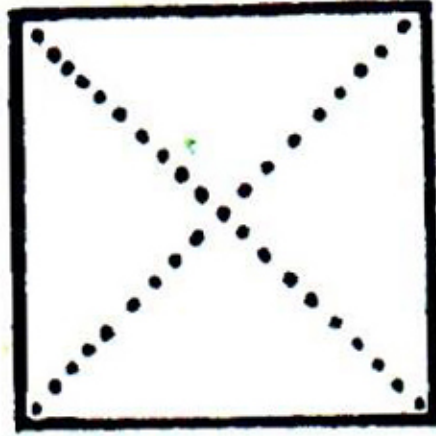
- ١ - يفصل الثوب على مقاس السيدة أو الفتاة ، ثم يخاط باليد ( تسريجة ) وذلك للتأكد من مناسبته لشكل الجسم وطوله .
- ٢ - تفك الأجزاء بعد ذلك . وترسم أماكن التطريز ، ثم تطرز الأماكن المرغوب تطريزها سواء بشكل حر أو باستخدام الكنفاء ، كل قطعة على حدة .
- ٣ - بعد الانتهاء من عملية التطريز تجمع الأجزاء باستخدام آلة الخياطة وبهذا يكون الثوب جاهزا لاستعماله .

## غرز التطريز : -

وهي دخول الخيط في القماش وخروجه منه ، وهذه هي العملية الأساسية التي يتم التطريز بواسطتها ، وهناك أنواع كثيرة من هذه الغرز ولكن المستعمل منها في الأردن عدد قليل وقد تختلف التسمية من مكان الى آخر :

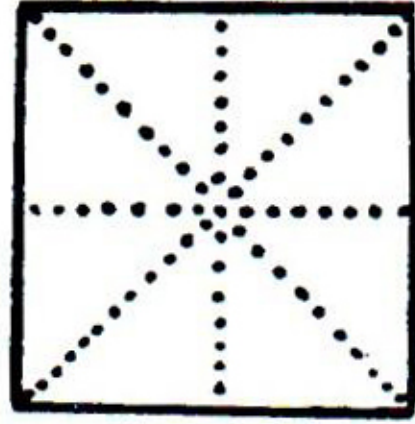
- الغرزة الفلاحية ، وهي نوعان :

★ الأول : عبارة عن القطرين في مربع الكانفا أو في المربع المتخيل في التطريز الحر وتسمى ( غرزة رجل الغراب )

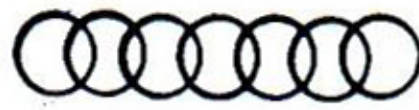


★ الثاني : يضاف على النوع الأول خيطان منصفان للمربع أي تتراكب أربعة خيوط في المربع وتتقاطع في منتصفه .

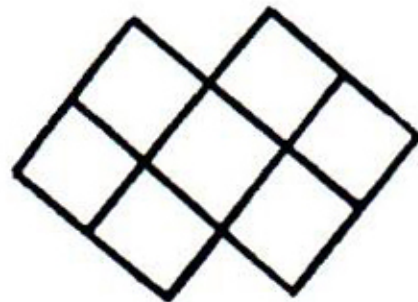
- والنوع الأول هو الذي يشيع استخدامه .



السلسلة : والتسمية ناتجة عن أسبه بين هذه الغرزة وبين السلسلة ذات الحلقات المتداخلة .

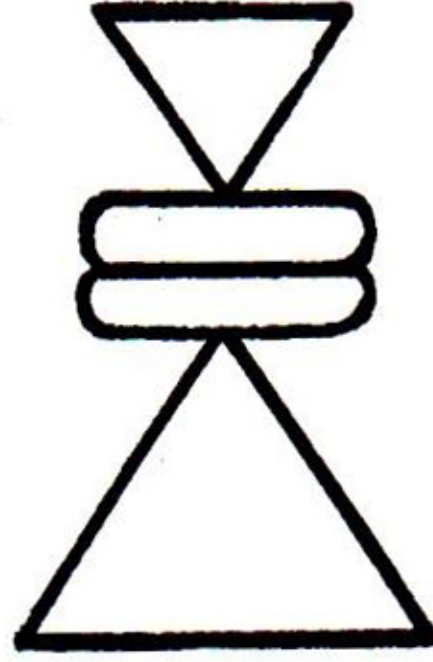


المشبك : وتطلق على الخيط الذي يصنع أضلاع معينات متلاصقة .

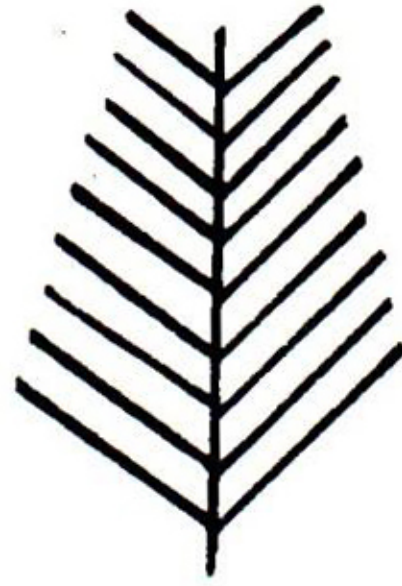




والأسفل منها على رأس المثلث ، ثم أعلاه  
مثلث آخر يتماس مع العلوى برأسه .



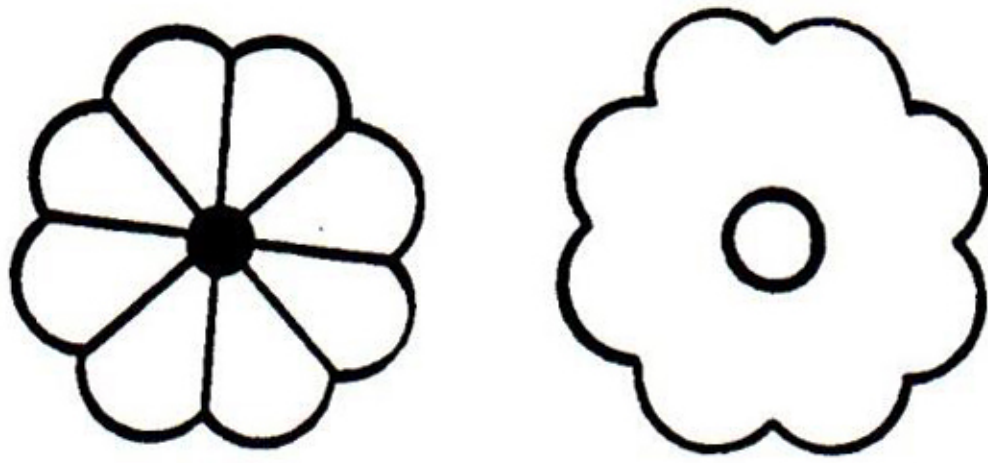
**السبلة :** وتسمى بذلك نسبة الى شكل  
السنبلة ، وهى عبارة عن خطوط متماثلة  
ومتوازية ومائلة على جانبي خط الرأس .



**العريجة :** وهى الخط المنكسر ويكون فى  
العادة بسبك الخطين اللذين يحصرانه بينهما .



**وردة :** وعنده تظهر على عدة أشكال تسمى  
باسم الوردة التى تقترب من شكلها فى الطبيعة .



**نماذج لأزياء المرأة الأردنية :**

نعرض هنا مجموعة من النماذج لعدة مناطق  
لنبين شكل الثوب العام وزخارفه ، وأماكن  
ظهورها عليه ، وكذلك بعض القطع الأخرى التى  
تكمل الزى .

**منطقة اربد :** يطلق على الثوب فى مدينة اربد  
وقراها اسم ( الشرش ) ، ويتميز بأسطوانية

**الدرزة :** وهى طريقة آلة الخياطة .



**اللف :** وهى الخيوط المتجاورة سواء بشكل  
أفقى أو مائل ، ويتبع مع هذه الغرزة أكثر من  
غيرها طريقة تسمى ( بين ابرتين ) حيث يكون  
فى أحدهما لون وفى الأخرى لون آخر  
باستمرار ، أو يثبت لون أحدهما ويتغير الآخر .



**التسنيّة :** وهذه تظهر فى الغالب فى أطراف  
القماش بهدف تثبيت خيوط النسيج فى الأماكن  
المقصوفة .

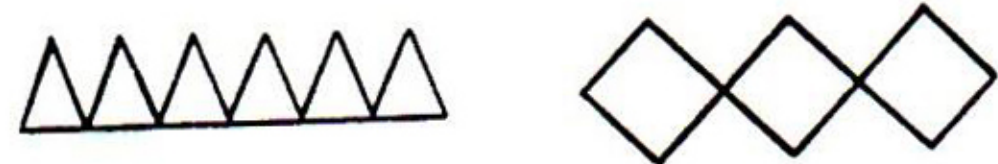


**العناصر الزخرفية :**

يتركز التطريز فى الثوب الأردنى فى منطقة  
الصدر والأكمام وجانبى الثوب وحول الجزء  
السفلى منه . ويغلب على هذه العناصر الطابع  
الهندسى ، وتستخدم أحيانا العناصر النباتية من  
أوراق وأزهار فى التطريز .

ويطلق على الوحدة الزخرفية ( عرق ) وهى  
عدة أنواع أهمها :

**الحجبة :** وهى عبارة عن معينات متماسكة  
بالرؤوس أو مثلثات قواعدها على خط مستقيم .



**الشربات :** تتكون من مثلث كبير مستقر على  
قاعدته ، أعلاه قرصان فوق بعضهما البعض



شكله مع اتساعه قليلا من الأسفل ، وكذلك  
الأكمام الاسطوانية ، ولكنها تضيق عند الرسغ  
أما فتحة الصدر فهي مثلث رأسه الى أسفل  
يصل الى أعلى الخصر وتنتشر الزخارف حول  
الكُم وأسفل الثوب ، ويصنع التطريز حول  
فتحة الصدر شكل شبه منحرف .

ويستعمل في زخرفته التطريز بلون واحد ،  
وباستخدام آلة الخياطة أو عدة ألوان بالتطريز  
اليدوي الحر أو باستخدام الكانفا ومع هذا  
الاستخدام تنوعت زخارف الشرش الحديث  
كثيرا .

ويشتهر نوع منه - خصوصا في منطقة الرثا  
ب ( المشقح ) وهو الذي تثبت عليه قطع قماش  
قطنى بيضاء كعنصر مهم في الزخرفة ، وينتج  
عنه أثر خاص نتيجة تباينه مع قماش الثوب  
الأسود . ( الشكل الأيسر فى اللوحة ) .

أما قطع الزى الأخرى كغطاء الرأس ، فيتكون  
من ملفع أسود يلف حول الرأس والرقبة ويغطي  
مساحة القبة وفوقه ( عصابة ) سوداء أو حطة  
حريرية يغلب أن تكون حمراء اللون ، تطوى على  
شكل مستطيل طويل وتلف عدة لفات حول  
أعلى الرأس .

**منطقة السلط :** ثوب فخم وشكله مميز  
ولا يتكرر فى مناطق أخرى ، ويفصل من كمية  
كبيرة من قماش التوبيت الأسود تصل الى ١٦م ،  
وطوله بهذا يتراوح بين ٥ - ٦م وتستعمل المرأة  
زنارا من الصوف الملون ، ويشنى الثوب ثنية  
واحدة أو أكثر لتمكن من الحركة أما كمام  
فطويلان عريضان ، ويوضع أحدهما على الرأس  
والآخر على الكتف . ويشتهر من هذه الأثواب  
ذاك الذى تنتشر عليه قطع طويلة من القماش  
الأزرق الفاتح أو الداكن وتثبت بالتطريز على  
جانبيها بخيوط حمراء ، وتظهر بالجانبين وأسفل  
الثوب بشكل متواصل . وتلبس المرأة فوق  
الملفع عصابة كبيرة الحجم على رأسها .  
( الشكل الأوسط فى اللوحة ) .

**منطقة الكرك :** يطلق عليه اسم ( المدرقة ) ،  
ثوب مميز بضيقه نسبيا عند الكتف واتساعه

من أسفل ، والكُم بشكل مثلث كبير قاعدته من  
الكتف حتى الخصر، ويتركز التطريز حول فتحة  
الصدر وأسفل الثوب ، وهناك أثواب تطرز  
بإستخدام الخرز وهذه لا تظهر فى مناطق  
أخرى .

**منطقة معان :** ثوب واسع ذو أكمام مثلثة  
كبيرة ، وما يميز استخدامه قطع حريرية  
طويلة وقد تكون عريضة من زخرفته وذلك يقلل  
من الحاجة الى التطريز الذى قد يظهر حول فتحة  
الصدر ، وتلبس المرأة طاقية وعليها قطعة كبيرة  
من القماش الحريري المقصب .

( الشكل الأيمن فى اللوحة )

**منطقة البادية :** ويسمى ب ( المشلح ) وليس  
له أكمام لذا يستلزم لبس قميص أو ما شابه  
تحتة ، والثوب قليل التطريز عموما ، يضيق من  
أعلى حتى الخصر ، ويتسع قليلا من أسفل .

### التصميم :

يغلب على العناصر الزخرفية ظهورها فى  
اطارات هندسية الطابع كأن تكون مستطيلات  
ضيقة طويلة كما فى جوانب الثوب أو فى  
حلقات حول أسفله ، أو فى زخرفة فتحة الصدر  
بشكل شبه منحرف ، وقد تكون هذه الاطارات  
عائدة الى العلاقة الوطيدة بين الانسان وطبيعة  
هذه الأرض الزراعية التى يتطلب القيام بزراعتها  
وتقسيمها الاعتماد على الأسس الهندسية ،  
ومما يؤيد ذلك فى نظرنا أن الثوب فى البادية  
إذا ظهرت به الزخارف فلا تظهر بشكل اطارات ،  
ولكنها تنتشر بشكل غير منتظم لعدم كون  
الزراعة شيئا أساسيا فى مثل هذه البيئة .

وملاحظة أخرى على الزخارف التى تظهر على  
الثوب خلوها من الأشكال الحيوانية والانسانية  
وهذا قد يعود الى أثر العقيدة الاسلامية وكراهة  
تصوير مثل هذه الأشكال ، ولكن هذا اذا انطبق  
على زخارف الملابس كونها يمكن أن تؤدى بها  
عبادة الصلاة فانه لا ينطبق على الزخارف الأخرى  
كبعض ملابس الأطفال المطرزة والمعلقات  
لأغراض مختلفة اذ يظهر بها بعض رسوم الطيور  
والحيوانات كالقط والغزال ، وتظهر بها أيضا



بعض الكتابات العربية كأن تكون آية أو دعاء .  
أما من حيث اتفاق التصميم مع وظيفته فان  
الثوب المعد للأعياد والأفراح يكون مطرزا ،  
وتبرز الفتاة قدرة فائقة في تطريزه ، أما ثوب  
العمل سواء للبيت أو خارجه فانه يحتوى على  
قليل من التطريز أو ينعدم التطريز عليه تماما  
ويعود هذا الى أن ثوب العمل سرعان ما يستهلك  
فلا حاجة لبذل الجهد في تطريزه .

ويؤثر عامل السن أيضا في زخرفة أزياء  
النساء ، ونوع القماش ، ولونه ، فمثلا ثوب  
السيدة الكبيرة يكون من قماش أسمك وزخارف  
أقل ولونها أقتم من قماش وزخارف ولون ثوب  
الشابة التي في مقتبل العمر ، وذلك يظهر  
الجانب الوظيفي للتصميم ، وينبغي تطوير هذه  
العلاقة في الوقت الحاضر بما يتلاءم ومستجدات  
الحياة المعاصرة .

أما من حيث الوحدة التصميمية في الثوب ،  
فانها تتجلى في مظاهر عدة أولها استعمال  
خط واحد للون بدرجاته في التطريز أو خيوط  
ملونة ، تكرر هذه الألوان بشكل متوافق  
وبانتظام مقصود ، وثانيهما تكرار الوحدة الزخرفية  
سواء كانت شكلا هندسيا أو نباتيا في جميع  
الأماكن التي تظهر بها التطريز وقد تختلف  
مساحة الوحدة بين الكبر والصغر ، وعادة تكون  
الكبيرة في أسفل الثوب وتكرر بشكل مصغر  
في الصدر والأكمام . وفي مجال اللون أيضا  
يقصد التباين الواضح بين ألوان خيوط التطريز  
أو قطع القماش المثبتة وبين لون الثوب الأسود .

وثالث مظاهر الوحدة يبدو في علاقة الزخرفة  
بالزى ككل أو بجزء منه ، وكمثل على هذه

الناحية ، أن الأكمام شبه الاسطوانية يكون  
التطريز فيها بشكل حلقات حول الكم وتختفى  
هذه الزخارف من الأكمام المثثة ، أو الواسعة  
الفضفاضة .

أما الاتزان التصميمي في الثوب فانه يكون  
من النوع الذي يتحقق من التماثل التام بأن  
يكون النصف الأيمن يشبه الأيسر في زخارفه  
ولونه وأماكن انتشارها ، وهذا في أزيائنا  
المختلفة بشكل عام . ويستثنى من ذلك الثوب  
السلطى الذي يعتمد على النوع الاشعاعي ،  
فتبدو شرائط القماش منطلقة من خصر الثوب  
الأيمن متجهة الى منطقة الظهر ، وتدور حوله الى  
الجهة اليسرى ثم الى اليمين من الأمام ، وتبدو  
للمنظر بأن عرض الأشرطة يزداد وكذلك مساحة  
الفواصل بينها .

أعتمد في بعض أنواع التطريز على آلة الحياطة  
في التنفيذ ، ولكن ظهرت آلات خياطة حديثة  
يمكن برمجتها بتصميمات متعددة ولا ينكر أن  
في هذا توفيراً للجهد والوقت ، ويمكن أن يستفاد  
منها في الانتاج المتكرر الا أن التطريز اليدوى له  
حيويته وكذلك متانته .

ومجال الابتكار في الأزياء والتطريز واسع  
للاستعمالات العادية وكذلك بالنسبة لمصممي  
الأزياء والتطريز لفرق الرقص الشعبي ، أما في  
مجال التربية الفنية والأشغال اليدوية فانه  
مناسب لتدريسه للفتيات في المرحلة الاعدادية  
والثانوية ثقافة وممارسة ، مما يؤدي الى ايجاد  
الصلة الايجابية مع أزيائنا ، ومحاولة تطويرها  
بما يتناسب والعصر وتقاليدها .

خالد الحمزة

جامعة اليرموك - الأردن



# دراسة الآلات الإيقاعية الشعبية المصرية

انصار عبد الفتاح



ان دراسة الآلات الإيقاعية (١) ترمز الى كشف عالم ممتع مليء بالحركة والفكر المتوارث عبر أجيال مضت وأجيال ستمضي أيضا . وان كان يجب علينا هنا - أن نحافظ على ما تبقى من هذا التراث بأصالته التلقائية قبل أن يتوه ويندثر . فتلك الآلات بأنواعها (٢) المختلفة على امتداد رقعة مصر - والتي صاحبت شعبنا على مر السنين وأسهمت في بهجته وأغلا صوفيته ، وفي خلق وحدته النفسية ومزاجه العام ، انما تؤكد أصالة شعبنا العظيم في الاندماج والتكيف مع الظروف رغم المعاناة .

---

(١) آلات الإيقاع هي كل الآلات والأدوات التي تحدث صوتا باهتزاز الأجزاء الواقع عليها الضرب والإيقاع : في « تصحيح التصحيف وتحريير التحريف » للصفدي - نقلا عن ( تثقيف اللسان ) لنصقي : « يقولون : يغنى باللقاع والصواب بالإيقاع - مصدر أوقع وفي أنس الوحيد ص ٩٠ أول بيت في الإيقاع وهو : ولا تعتب على فان رقصي على مقدار إيقاع الزمان [ الموسيقى والغناء ] عند العرب أحمد تيمور ص ٧٧ الطبعة الأولى ١٩٦٣ .

(٢) تتعدد أنواع الآلات ذات الرق فنجد منها ما هو ذو وجه واحد من الرق كالدفوف ومنها ما هو ذو وجهين كالطبل البلدي وتتعدد أيضا أنواع الآلات ذات الوجه الواحد فنجد منها ما هو مفتوح من الجهة المقابلة للرق الجلدي كالدربكة والدفوف ونوعا آخر مغلقا من هذا الوجه تماما مثل النقرزان وطبله الباز . ( المسحراتي ) . محمود أحمد الحفنى - علم الآلات الموسيقية .



### ٣ - الأدوات

وهي في الواقع أدوات تستخدم في الحياة اليومية وتتحول إلى أداة موسيقية عند الاستخدام فقط مثل الهون النحاسي في السبوع والصفحة التي يستخدمها عمال البناء والفلنكة والطقيرة التي يستخدمها صيادو قرية شكشوك بالفيوم أثناء الصيد في المراكب وغيرها من الأدوات . ولهذه الأدوات دورها الأساسي غير الموسيقى إلا أنها يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقياً ، وذلك انطلاقاً من التعريف الاثنوموزيكولوجي للآلة ، الذي يعتبر كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية - إذا ما جاء الاستخدام مقصوداً - أي أن المظهر الخارجي للآلة ليس هو الذي يحدد دورها كآلة وإنما استخدامها الاجتماعي الموسيقي هو الذي يحدده (٣) .

الدربة (٤) آلة إيقاع يدوية شعبية عرفها الإنسان المصري منذ زمن طويل ، واحتضان العازف لهذه الآلة يعطينا الاحساس بانتمائه العريض لها واعتزازه بها فهي التي تعبر عن سعادته وفرحه ويستخدمها في مناسبات متنوعة . وتنتشر الدربة بأحجامها المختلفة في أنحاء مصر وفي معظم بيوت الريف والأحياء الشعبية والتي تعرف باسم الفريحية ويستعين بها الأهالي للضرب عليها في سمرهم وفي احتفالاتهم . ويصاحب الدربة الغناء والرقص ويستخدمها المحترفون لضبط إيقاع الألحان . وهي عبارة عن اسطوانة فارغة من الفخار قطر فوهتها ١٢ سم تقريباً وسمك جدارها ١.٥ سم يمتد طول الاسطوانة إلى أن يصل إلى ٢٥ سم تقريباً ليبدأ قطرها في الاتساع تدريجياً لينتهي على شكل جرس أو قدح بقطر طوله ٢٣ سم تقريباً ويشد على الفوهة الكبيرة رق من جلد الماعز الرقيق أو جلد السمك .

إن أشهر الوسائل وأسهلها في أحداث الإيقاع هي ما يعرفها الإنسان ويتبعها حينما يستهويه نغم ما أو يندمج مع مجموعة تغنى أو ترقص فما أسهل التصفيق بيديه أو الدق على الأرض بقدميه أو ذلك الصوت الصادر من حناجر الصوفيين أثناء تأديتهم للذكر . والتصفيق مع أنه نوع من المشاركة الوجدانية التلقائية للمجموعة إلا أنه - أي التصفيق يكون شكلاً من الأشكال الفنية المعروفة ويكون مع الدق بالقدمين على الأرض تركيبات مختلفة من الإيقاعات المصاحبة للرقص والغناء . ومع وجود التصفيق والدق بالأقدام على الأرض والأصوات الصادرة من الحناجر كوسيلة لتأكيد الوحدة الإيقاعية وإبرازها - توجد أيضاً الإيقاعات الصادرة من أدوات وآلات بأنواع مختلفة متعددة وبأشكال مختلفة شاركت في تكوين أشكال فنية وتعبيرية معروفة .

### وتنقسم الآلات الإيقاعية الشعبية المصرية إلى :

- ١ - المبرانونفون - آلات الإيقاع الجلدية (Membranofon)
- ( أ ) آلات إيقاعية فخارية : الدربة بأنواعها
- ( ب ) آلات خشبية : الدفوف - المزاهر - الطبل البلدي .
- ( ج ) آلات إيقاعية نحاسية : النقرزان - طبل البازة .

### ٢ - الأيديوفون - آلات مصونة بذاتها (Idiofon)

- ( أ ) الصاجات .
- ( ب ) الطقيرة .

(٣) يدخل ضمن هذا التعريف للآلة كل أنواع التصفيق واللطم على الوجوه والصدر ، إلا أن هذه الوسائل التقنية التي تعتبر من آلات الإنسان الأولى ، لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية ، وإن كانت تدرس باعتبارها شكل من أشكال التعبير الموسيقي . شهرزاد قاسم حسن - دراسات في الموسيقى العربية - المؤسسة المصرية للدراسات والنشر - ١٩٨١ ص ٥٨ .

(٤) الدربة : تخضع الآلات الموسيقية في تسميتها إلى عدة تعليقات منها صفة الأداء وكيفية مثل الدربة ، وتعبر عن الضجيج في صوتها وهو المتعارف عليه عند العامة بالدربة ( يسكون الرء وفتح الباء ) . علم الآلات الموسيقية . د . محمود الحفنى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ ص ٢٥ .



## المواد التي تصنع منها آلة الدربكة :

يصنع الصندوق المصوت لآلة « الدربكة » من الفخار (٥) وهو الشائع هنا في المدن والريف وهذا الفخار له أنواع منها ما يسمى بالاسواني والاسكندراني والبلدي ، ويصنع هذا الفخار من طين النيل مع صناعة القلل والأواني فتتشكل لتصير على هيئتها المعروفة وتحرق في قماثن الى أن تجف وتكتسب لونا بنيا ، ويقوم الصانع ( بسنفرتها ) - أي بتنعيم جدارها وحافتي فوهتها - ثم يجهز بعد ذلك رق من جلد السمك أو الماعز على شكل دائري يتسع قطره بعض الشيء عن قطر الفوهة الكبيرة للدربكة . يوضع هذا الجلد في ماء بارد لمدة زمنية تسمح بأن يصير لنا رخوا فينزع ويجفف من الماء ثم يثقب محيط الرق الجلدي بواسطة ابرة خاصة وتنسج خيوط على محيط الرق الجلدي كله على أن يتدلى منه عدد يتراوح ما بين ١٤ ، ١٨ ، ٢٠ عقدة من الخيط مكونة مجموعات مربعة الشكل أو مثلثة منسوجة على جدار الدربكة الخارجى على أن تكون هي الأساس في شد الجلد الى أن تتمركز في حبل متن دائري ملفوف أسفل الفوهة الكبرة بحوالى ١٣ ، ١٤ سم (٦) ويسمى ذلك مقبض الجلد . ثم بعد ذلك يلصق ( بغراء ) من محيطه على محيط الفوهة الكبرة للدربكة ويتم تثبيته شد حوافه بواسطة الخيوط المنسوجة والضغط عليها على جدار محيط فوهة الدربكة .

**وصناعة الدربكة في الريف تختلف عنها في المدن من حيث الشكل ففي بعض القرى يكتفى البعض في صناعة الدربكة بشد رق الجلد بواسطة ( الغراء ) فقط دون استعمال لعقد الخيوط المنسوجة . ونرى هذا النوع بكثرة في الريف وخاصة في البيوت ويطلقون عليها الفريحية (٧) وهي أكبر قليلا من حجم الدربكة العادية . وهناك المحترفون في العزف على آلة**

الدربكة في الريف وهم يستعملون الدربكة المنسوجة الخيط .

أما في المدن فانهم يهتمون بشكل الدربكة باضافة طبقة من ( الجليز ) لتعطى لمعانا في شكل الفخار . وهي أكسيديات معدنية عادة ما تكون بنية اللون ويمكن أيضا أن تكون الدربكة مطعمة بالصدف .

## أنواع الجلود المستعملة :

هناك أنواع متعددة من الجلود تستعمل في صناعة الدربكة وأهم الأنواع التي يستخدمها المحترفون في المدن والريف هي :

جلد السمك ويعتبر من أجود أنواع الجلود التي تستعمل ، وجلد السمك ثلاثة أنواع :

( أ ) جلد السمك الدقماق .

( ب ) جلد السمك الأبيض أو البياض أو جلد سمك بقر أبيض وهو نوع من جلد السمك أكثر تحملا من جلد السمك الدقماق .

( ج ) جلد سمك أسود يعلوه بعض الغضاريف وهو أيضا أكثر تحملا من جلد السمك الدقماق .

والثلاثة أنواع تعتبر من أجود الجلود التي تستخدم ، وهي تحتفظ الى حد ما بالصوت لمدة طويلة في الأماكن الرطبة والأماكن غير الرطبة .

وهناك جلد الماعز وهو يستخدم في صناعة الدربكة بأنواعها في الريف لغير المحترفين . ونظرا لتأثر الرق الجلدي للدربكة بالرطوبة ودرجات الحرارة سواء اذا كان جلد ماعز أم سمك فاننا نجد الضاربين عليها كثيرا ما يقربون الرق الجلدي الى مصدر للحرارة لينكمش فتزداد قوة شده وتعطى صوتا نقيًا واضحا وهم يستعملون في ذلك طرقا مختلفة اما عن طريق اشعال النار وتقريب الرق الجلدي منها أو بوضع لمبة كهربائية

(٥) ويصنع الصندوق المصوت أيضا من الخشب والنحاس كما في تونس والجزائر الا أن الفخار هو الأكثر انتشارا والمفضل هنا لأنه يعطى الصوت الرنان المطلوب .

(٦) هذه النسب تختلف مقاييسها حسب حجم الفخار المستعمل .

(٧) وهي تستعمل في المناسبات الشعبية في الريف وتندق عليها الفلاحات في سعادة يصاحبهن الغناء والرقص والتصفيق والزغاريد .



خاصة مركبة على قطعة دائرية من الحديد المطاوع مثبتة على أربعة أعمدة تسمح بدخولها للداخل من أسفل الدربة ، ولكن هذه الطريقة غير صحيحة لأن مصدر الحرارة الناتج من اللبنة يكون مركزا في وسط الرق الجلدي مما يجعل هذه المنطقة عرضة لأن تتمزق بسهولة عند الضرب عليها - لذلك فالطريقة الأولى هي الأكثر انتشارا .

### طريقة الأداء على الدربة :

توضع الدربة أفقية على نهاية الفخذ الأيسر أو الأيمن مع التصاق جدارها بالجهة اليسرى للبطن وتكون واجهة الرقبة الجلدية الى الأمام ذلك اذا كان المؤدى جالسا أما اذا كان واقفا فانه يستند على مكان أعلى من مستوى الأرض التي يقف عليها بوضع قدمه اليسرى على كرسى أو على أى مستوى يعلو الأرض ووضع الدربة على الفخذ الأيسر والتصاق جدارها بالجهة اليسرى للبطن ويمكن أن يعلق حزاما في كتفه كما يحدث في الريف غير أن الوضع المستخدم في الأداء في الطريقة الأولى هو الأكثر انتشارا .

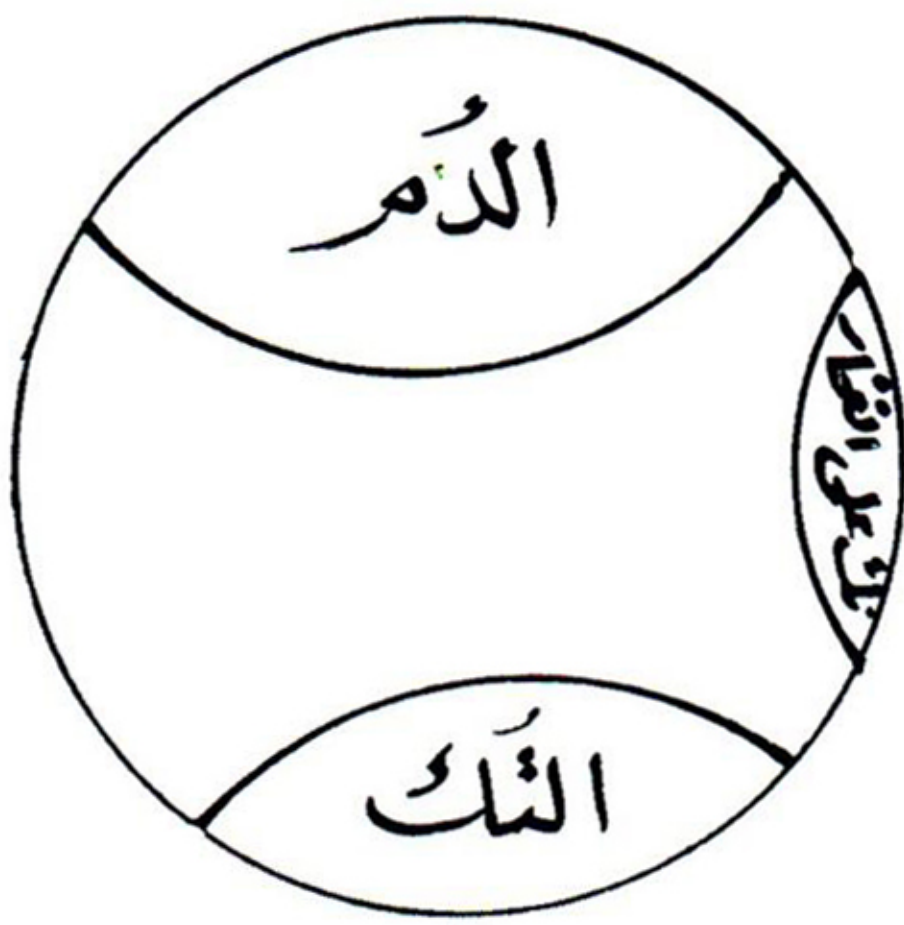
يستخدم المؤدى أصابع يديه للضرب بها في أماكن معينة من الرق الجلدي أحدهما طرق ثقيل باليد اليمنى وتسمى ( دم ) ( ٨ ) والآخر طرق خفيف باليد اليسرى وتسمى ( تك ) وتعتبر الخبرة بمعرفة أنسب الأماكن على الرق الجلدي اخراجا للصوت الواضح هي التي تحدد الفرق بين المؤدى الجيد من غير المحترفين غير أن الأداء على الدربة في ريف مصر أو الأحياء الشعبية من المدن لا تتطلب أية خبرة يكفي فقط أن يساند المؤدى أو المؤدية تصفيق من المجموعة .

وطريقة العزف على الدربة واحدة من حيث الدم والتك الا أنها مختلفة في أسلوب العزف

تبعاً لمهارة العازف من حيث التكنيك وذوقه ووضع الحليات المصاحبة للعزف في شكل جميل .

والعازف الماهر يمكن أن يخرج من الدربة درجات صوتية مختلفة من أماكن معينة من الدربة أما بالضغط عليها أو اطالة التك ولهم في ذلك أساليب كثيرة تساعد على تنوع الدرجات الصوتية وتشكيلها في جمل إيقاعية جيدة .

وهذا الرسم يبين مناطق الدم والتك



هناك ( تك ) على حافة جلد الدربة . وهناك تكات على حافة الفخار نفسه ( تك ) بالضغط على الجلد من خلال اليد اليمنى والضرب باليد اليسرى .

وهناك ( دم ) ( مطلق ) و ( دم ) مكتومة والدم المكتومة غالبا ماتستعمل في القفلة .

وهناك ( دم ) تعطي صوتا له تأثير صدى صوتي من صوت الفخار بوضع اليد اليسرى من خلال فتحة الدربة من أسفل وخروجها في الوقت نفسه عدة مرات مع طرقات متتالية من اليد اليمنى على الرق الجلدي .

(٨) العرب القدماء كانوا ينطقون نقرات الإيقاع بلفظ ( تن ) وما يشتق منها بالتشديد أو التحريك تبعاً لاختلاف النقرات في الكمية والكيفية . أما المحدثون في وقتنا هذا فانهم ينطقون النقرات بلفظ ( دم ) و ( تك ) ولهم في اطالة زمن كل واحد من هذين ، حركات من جنس لفظه بالتسكين أو المد غير أنهم يخصصون النقرات القوية بلفظ ( دم ) والنقرات الخفيفة والمتحركة بلفظ ( تك ) .

( كتاب الموسيقى الكبير الفارابي ص ٤٥٠ ) .



هناك أنواع أخرى من الدربة تختلف في الحجم وتعرف بأسماء أخرى مثل الدهلة - الفريحية - النقارة أو الثلث الاسكندراني .

### آلة الدربة في الموسيقى التقليدية - والموسيقى الشعبية :

وهي من أهم الآلات الإيقاعية الشعبية التي تلعب دورا مهما ، ويظهر دورها بوضوح في الموسيقى الشعبية والشرقية وخاصة عندما تصاحب نوعا من الرقص الشرقي والشعبي بأنواعه .

هذا الوضوح يرجع الى « الفورم » أو القالب الموسيقى الذي تكون فيه هذه الآلة تسير بحرية دون قيود فأغلبية الإيقاعات هنا غالبا ما تكون مرتجلة خاصة عندما تصاحب نوعا من الرقص الشرقي .

ودور آلة الدربة في الموسيقى التقليدية تأتي أهميته بعد آلة الرق التي تعتبر ضابط الإيقاع ، وقد أدخلت آلة الدربة في الموسيقى التقليدية كعامل مساعد في إبراز وتضخيم الوحدة الإيقاعية إلا أن الدربة اشتهرت بمصاحبتها لفرق « العوالم » الرقصات والموسيقى والرقص الشعبي . وتعتبر آلة الدربة ضابط الإيقاع للراقصة الشرقية التي ترقص على دقاتها وخاصة الارتجال التي يعزفها عازف الدربة والتي تسمى ( الفاضى (٩) ) وهي ارتجال خاصة تتفق مع حركات الراقصة ويكون العازف هنا حرا غير مقيد في اختيار إيقاعاته التي يستخدمها وهي مختلفة الموازين وتنتهي بإشارة من الراقصة الى العازف بعد حوار انقاع حركى بين العازف والراقصة . وهذه الملازمة بين الراقصة وآلة الدربة اقترنت في شأنها بملازمة ( حركية ) .

والراقصة الشرقية (١٠) عندما ترقص فهي ترقص على موسيقى من نوع خاص وتنقسم الى أجزاء (١١) تعرف كالاتى :

١ - المقدمة ، وهي مقدمة تمهيدية تشترك فيها جميع الآلات الموسيقية .

٢ - تحابيش ، ( مقطوعات مختارة من موسيقى الأغاني ) .

٣ - عوادي ، وهي تقاسيم عود أو ناى أو قانون أو اكورديون .

٤ - التت انجرارة ، وهي استعراض امكانيات الراقصة من خلال انتقال الرتم من البطيء الى السريع .

٥ - الثوب ، وهو تابلوه غنائى راقص .

٦ - الفاضى ، وهو أهم جزء من حيث الإيقاع ، فهو نوع من الارتجال الإيقاعى تشترك فيه جميع الآلات الإيقاعية بترتيب خاص ويقود المجموعة الإيقاعية هنا عازف الدربة الأول مع بقية الآلات الإيقاعية التي تمثل الدهلة والدفوف والمزاهر والصاجات والدربة الثانية بهذا الشكل

### المجموعة الأولى

( أ ) ( الدهلة - الدربة الثانية - الدفوف ) وحدة إيقاعية ثابتة .

### المجموعة الثانية

( ب ) ( المزاهر - الدفوف ) رد على إيقاعات المجموعة الأولى مع الاحتفاظ بنفس الوحدة الإيقاعية الثابتة .

( ج ) الدربة Solo العازف الأول والذي يقوم بعزف ارتجال إيقاعى على موازين مختلفة محدثة حوارا مع باقى الآلات الإيقاعية الأخرى .

(٩) الفاضى (Solo) صولو إيقاعات تظهر مهارة العازف وامكانيات الدربة كآلة إيقاعية مهمة وتصاحب الراقصة من خلال حوار إيقاعى متنوع .

(١٠) يوجد فى الريف الفسافية وهى ترقص غالبا مع وجود المغنى .

(١١) هذه الأجزاء من الممكن أن تختلف من راقصة الى أخرى من حيث الترتيب .



## دراسة نقدية للمؤلف الألماني فينك ومتابعة الدربة :

ينبغي أن نشير في البداية الى نقطة غاية في الأهمية من شأنها أن تشرى هذا الحديث بكم لاحد له من الأفكار والتصورات لكن لا ينبغي اعتبارها رؤية جديدة وانما هي نقطة مهمة في تحويل مسار موسيقانا من الاقليمية الى العالمية بشكل جديد يسمح بأن يكون بداية جادة للاحتفاظ بحضارتنا الوقورة وابرار شخصيتها العظيمة .

هذه النقطة هي تلاقى وانسجام المدرسة القومية الشرقية وفنون التأليف الغربى والتي يمثلها فى مصر عدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين اتجهوا بدافع من القومية الى خلق ما يمكن أن يسمى لغة موسيقية ( ثالثة ) ( ١٢ ) فهم يخضعون مفاهيم التأليف الغربى وأساليبه البوليفونية والصياغة (Forms) للعناصر اللحنية ( المقامية ) والايقاعية والجمالية الراسخة فى تراثهم التقليدى والفولكلورى لتكون تعبيراً أقرب لروح الشرق .

فالموسيقى بهذا المفهوم لايمكن اعتبارها وسيلة ترفيهية أو ثانوية عند عد الأشياء التى تمثل الحد الأدنى من احتياجات الفرد اليومية . . فالخبز والاسطوانة شعار استقرار منذ زمن طويل فى سلوك كثير من الشعوب وليس صدفة أن نجد الأشكال التى تتخذها نتائج الأنظمة السائدة فى الدول التى تنتمى اليها هذه الشعوب على اختلاف ألوانها هى نتائج مذهلة بالفعل من حيث ما أدت اليه من تطور شاسع فى شتى نواحي الحياة ، والموسيقى بهذا المعنى ، لها دورها

الفعال الذى لايمكن اغفاله فى توظيف الخير فى الانسان ودفعها لتجسيد المعانى السامية لديه . وتمثل هذه المدرسة البوليفونية الجديدة . تطوراً حديثاً ومهما فى عالم الموسيقى الفنية فى مصر والتي يمثلها جمال عبد الرحيم وحليم الضبع ورفعت جرائنه وعزيز الشوان وعطية شرارة .

ولقد داعبت الدربة المؤلف الموسيقى الألماني أستاذ الايقاع سيغفريد فينك Siegfried Fink وهو من أشهر أساتذة العالم فى الايقاع ، ولقد كتب للمدربة سويت Suite متتالية ( صولو - Solo ) ولقد حاول المؤلف أن يصيغ كل ما عرفه عن آلة الدربة ، فلقد أعجب بها اعجاباً شديداً ، وجذبه ايقاعاتها الشعبية فبدأ فى دراسة الآلة ، وكل ما يتعلق بها ، ثم كتب هذه المتتالية والذى وفق الى حد كبير - وهو المانى الجنسية - فى ابراز امكانيات الآلة من حيث الكتابة الايقاعية لها .

وتتكون المتتالية من ثلاث حركات

- صليت عليه . ميزان 7/8

- الريدانى ميزان 8/4

- الأزهر ميزان 10/8

لقد اعتمد المؤلف الألماني فينك على وحدات أساسية فى الموازير ثم قسمها بتبادل النقرات داخل المازورة الواحدة ليشكلها بأشكال ايقاعية مختلفة مستخدماً الحليات والزخارف الايقاعية ومحتفظاً بالميزان الأساسى نفسه .

(١٢) الدكتور سميحة الحولى - الارتجال وتقاليده فى الموسيقى العربية ( مجلة الفكر ) - العدد الاول - أبريل -

مايو - يونية ١٩٧٥م - ص ٣٠ .

Solo Far Percussion Siegfried Fink. (١٣)



## الحركة الأولى :

وتبدأ بميزان 7/8 ثم يتغير بعد ١٦ مازورة الى ميزان 13/8 ( ٨ موازير ثم نرجع الى الميزان نفسه 7/8

( ١ )

الحركة الأولى 1. salih talai

تقسيم الوحدة الأساسية على عدة أشكال

Siegfried Fink

الوحدة الأساسية 176 - ١٧٦

2.x Improvisation

## الحركة الثانية :

تبدأ بميزان 8/4 ( ٨ موازير ثم تتغير الى ميزان 4/4 ( ١٦ مازورة ) ثم نرجع الى الميزان نفسه

الحركة الثانية 2. maridani

تقسيم الوحدة الأساسية على عدة أشكال

5

الوحدة الأساسية 120 - ١٢٠



وتبدأ بميزان 10/8 وتسمر بالميزان نفسه ( ٤٨ مازورة ) من خلال استخدام الوحدة الأساسية نفسها وتقسيمها وبتبادل أزمنة النقرات وتقديم بعضها وتأخير بعضها . واقد اهتم المؤلف الألماني بالحليات والزخارف التي تناسب شخصية الدبكة واستفاد بالشكل نفسه وال قالب ( الفاضى ) من زاوية الارتجال القائم على الحليات والزخارف حيث الايقاعات ، فمتتالية فينك متنوعة وتبدو مرتجلة ولكنها محسوبة ومكتوبة بدقة متناهية وقريبة الى ايقاعاتنا المصرية ، ولكنها لم تفجر كل امكانيات آلة الدبكة والتي تعتبر من الآلات التي ترتبط بالحركة وقائمة على عنصر الارتجال والتي تعطى امكانيات صوتية متعددة يمكن الاستفادة منها . والدبكة لها أسلوب خاص فى العزف عن طريق الأداة وأسلوب تعامل العازف مع الآلة والتي لها أكثر من ( وضع ) أو موضع فى أسلوب العزف عليها . « انظر الصور » .

ومن هنا يتضح أن الدبكة لها أوضاع كثيرة تساعد على خروج الصوت بدرجات صوتية كثيرة مختلفة واذا كان ( فينك ) حاول أن يكتب للدبكة فى أسلوب مزج فيه الزخارف والحليات لهذه الآلة بنظام أكاديمى دقيق فانه ينقصه هنا الملم الكامل بأسرار الآلة والمعرفة بجميع الأوضاع التي تستخدم فيها ، من حيث التكنيك الشعبى والتكنيك المحترف للآلة وأساليب العزف المختلفة .

3. al-azhar بركة القالة

تقسيم الوحدة الأساسية على عدة أشكال

① الوحدة الأساسية 132 - ١٠

عربات الباعة فى الموالد والأسواق مع تطويرها بحيث تتحول العربات نفسها الى مسرح شامل - لجميع فنون العرض الشعبى من أراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ومسرح للآلات الشعبية الموسيقية وتستخدم العربة كخلفية بانورامية للعروض ، وتستخدم أجزاء منها ديكورا متحركا وبها صهارتان للاكسسوار .

تجاربى الذاتية مع الآلات الشعبية الموسيقية من خلال الدراما

تجربة مسرح العربة الشعبية ( بولندا ٨٤/٨٥ ):

بعد تجارب ودراسات ميدانية قمت بها فى قرى ومحافظات مصر ومن خلال عدة عروض تجريبية توصلت الى ابتكار وتصميم فكرة عربة شعبية (١٣) خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال

(١٣) دراسة عن مسرح العربة الشعبية . لكاتب هذه السطور - مجلة المسرح العدد الاول ، يناير - فبراير -

مارس ١٩٨٧ م .



## التجربة الأولى :

الذى يهتم بالآلات الموسيقية الشعبية الهندية  
ويجيد العزف عليها . والعازفة الموسيقية  
البولندية **بوركوفيسكا بآتا** Borkowska Beata  
ولقد كونا معا دراما موسيقية تعتمد على الآلات  
الموسيقية الشعبية المصرية والهندية والبولندية .

## التجربة الثالثة : تجربة الدبكة ( القاهرة -

قاعة منف ١٩٨٧ م ) المسرح الصوتى ، وهى  
تجربة تعتمد على توظيف الأصوات دراميا ، من  
خلال امكانيات آلة الدبكة الصوتية المتأصلة فى  
وجداننا الشعبى ، مع استخدام أدوات الحرفيين  
وأدوات تستخدم فى الحياة اليومية مثل الهون  
النحاسى والمخرطة والشاكوش والمنشار وقوس  
المنجد وغيرها ، فى محاولة لايجاد المعادل الصوتى  
المرئى للآلة والأدوات من خلال بناء دراما من  
مفردات مرئية وسمعية .

وارسو - زامش ( بولندا ) ١٩٨٥ م . قمت  
بعمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة  
الشعبية لتقديم آلاتنا الموسيقية الشعبية  
المصرية من خلال دراما شعبية تغطى مراحل  
الانسان وطقوس كل مرحلة من المهد الى اللحد  
وهى تعتمد على الحوار الموسيقى مستعينا ببعض  
الأدوات البيئية التى تستخدم فى الحياة اليومية  
مثل الهون النحاسى الخلخال وألعاب الأطفال  
الشعبية .

## التجربة الثانية : ( وارسو - بولندا - ١٩٨٥ )

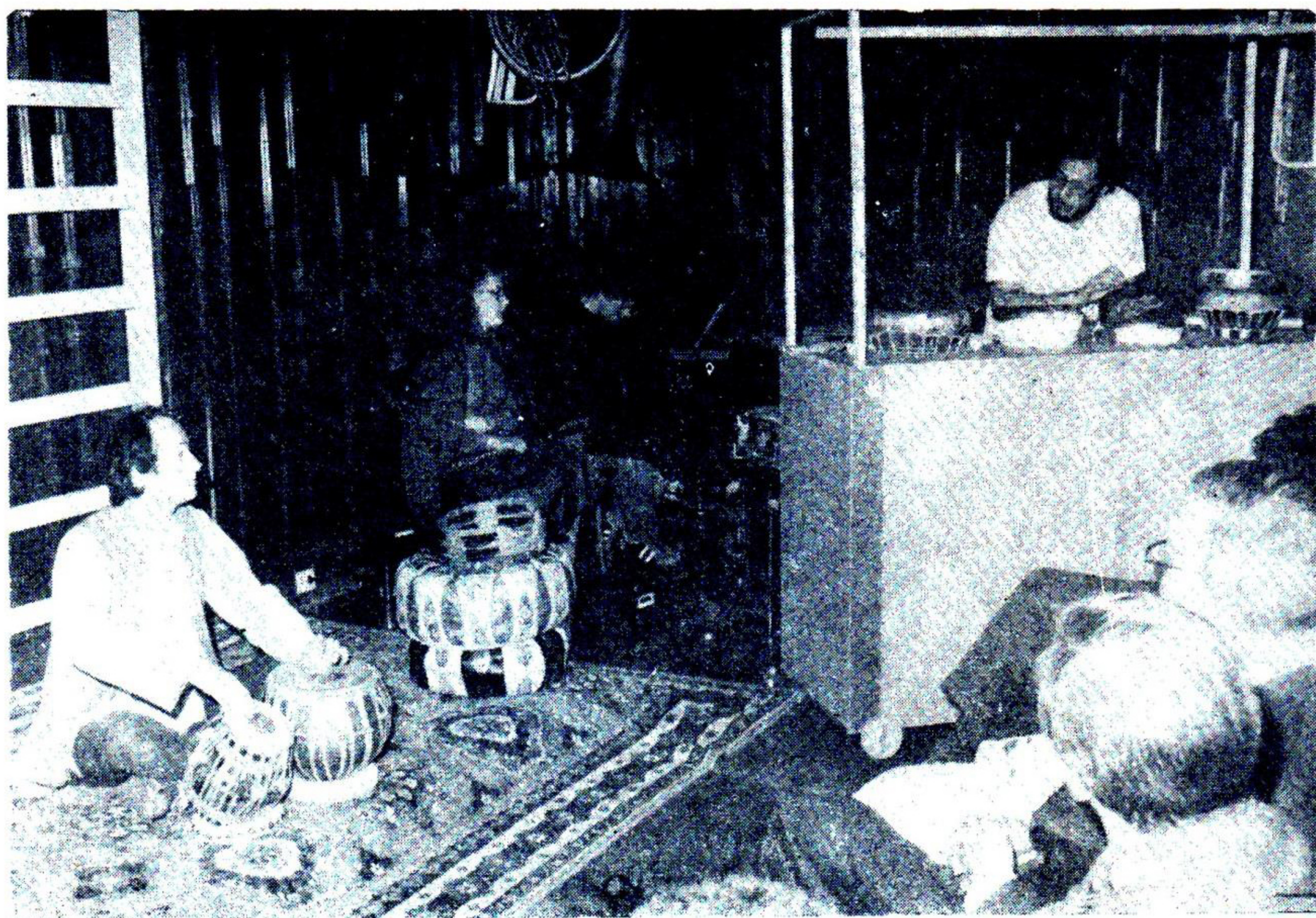
شاركنى فيها الباحث والمؤلف الموسيقى  
البولندى **يورك ترونسكى** Jurek Tronski



الباحث فى أثناء عمل تجربة موسيقية من خلال مسرح العربة . وارسو - زامش ( بولندا ) ١٩٨٥ .

(١٤) راجع . عبد الغنى داود . الدبكة والتجريب ، بحثا عن مسرح شعبى مصرى ، مجلة الفنون الشعبية ،  
العدد ٢١ . أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ، ١٩٨٧ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .





المؤلف الموسيقى البولندي يورك ترونسكى فى اثناء مشاركة الباحث فى تجربته الموسيقية . وارسو ، بولنده ١٩٨٥

## المراجع

- ١ - الموسيقى الكبير ( الفارابى ) تحقيق - غطاس عبد الملك خشبة مراجعة د / محمود أحمد الحفنى دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة - بدون تاريخ .
- ٢ - كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة ١٩٣٢ م المطبعة الأميرية ١٩٣٣ م
- ٣ - المصريون المحدثون أدوارد وليم لين - ترجمة عدلى طاهر نور - دار النشر للجامعات المصرية .
- ٤ - وصف مصر - علماء الحملة الفرنسية ترجمة زهير الشايب - المجلد التاسع - مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٨٦ م
- ٥ - المجلة المرفقة باسطوانات الأغاني والموسيقى الشعبية فى مصر - جمع : تيريو الكساندرو ١٩٦٧ .
- ٦ - مقالات نشرت بجريدة المساء حول الآلات الموسيقية الشعبية فى مصر ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ ( عبد الملك الخميسى / محمد عمران ) .
- ٧ - لقاءات ميدانية بالقاهرة وقرى ومحافظات مصر .
- الشرقية ( تلاك - الصوفية - كفر صقر ) ٨٠/٧٩
- الفيوم ( شكشوك ) ٨١/٨٠
- سوهاج ( البلينا ) ٨٢/٨١
- المنوفية ( الرمالى - قويسنا - طه شبرا - شبرا بخوم - الباجور - شبين الكوم ) ٨٣/٨٢





في

## المعتقد الشعبي

محمد عبد السلام إبراهيم

يعد الاعتقاد في الحسد سمة من أوضح سمات الوجدان الشعبي المصري ويقوم أساسا لكثير من المأثورات والممارسات الشعبية التي تشكل جزءا مهما من سلوك الانسان المصري . ويرتبط الحسد عادة بالعين والنظر ، فان أصابت الواحد من العامة مصيبة صغيرة كانت أم كبيرة فسببها « عين وصابته » . فالعين عندهم « تودي الرجل القبر ، والجمل القدر » ، « وتخرق الحجر » ، وان الحسد حق ، فقد ورد ذكره في القرآن الكريم فقال تعالى « ومن شر حاسد اذا حسد » .

والحسد صفة يتصف بها بعض الناس في المعتقد الشعبي ، فهناك دائما من يعتقد « انه حساد » وان عينه نقره نقر « وتراهم لذلك يتوقونه ، فيتحاشون المرور عليه ويحرصون على ألا يدخلونه بيوتهم ، أو يطلعونه على أولادهم وأموالهم . ويصل الامر الى حد الاعتقاد أن الانسان قد يحسد ماله فيقولون : « ما يحسد المال الا أصحابه » والمال والعيال من أكثر ما يتعرض للحسد في المعتقد الشعبي .



وكما اشتهر بين العامة من اتصف بالحسد، اشتهر بينهم من اتصف بالقدرة على القيام بـ « الرقوة » وهي العلاج الناجع لشر الحسد . فتوجد بينهم الراقية « التي في » يدها الشفا « باذن الله . . . وتقوم «الراقية» بدور مهم في هذا المجال ، ومما يدل على أهميتها أنهم يدعون بالشر فيقولون « جاك عين وقلة راقية » .

ويبدو ان « الرقية » كانت معروفة منذ زمن بعيد كوسيلة للمشفاء من الأمراض ، فقد ورد أن « ايزيس قد جاءت ولدها حورس وهو في مخبئه ووجدته ميتا وقد لدغته عقرب ، وأشفق عليه رع اله الشمس فبعث اليها توت ليعلمها رقية ترد بها الطفل الى الحياة ، وما كادت ايزيس تنطق بالكلمات التي علمها اياها الاله حتى خرج السم من جسم حورس وردت اليه الروح » (٣) .

ولقد عرفت الرقية عند العرب القدماء بالأخذه « فقد ورد أن « الأخذه » بالضم : رقية تأخذ العين ونحوها كالسحر ، أو خرزة يوخذ بها النساء الرجال من التأخير ، آخذه « رقا » (٤) .

كما كانت الرقية معروفة لدى المسلمين ، فقد ورد في صحيح البخارى عن عائشة رضى الله عنها قالت : « أمرنى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، أو أمر أن يسترقى من العين » و « عن أم سلمة رضى الله عنها أن النبى صلى الله عليه وسلم رأى فى بيتها جارية فى وجهها سفعة فقال استرقوا لها فان بها سفعة » (٥) .

وللرقية كما يمارسها العامة ركنان ، ركن عملى ، وركن قوى : الركن العملى : يقومون بجمع قدر من القش من أمام سبعة بيوت تحيط ببيت المحسود ، وذلك فى الفترة التى تسبق مغيب الشمس ، « صفار شمس » ويجب على من تقوم بهذا الأمر ألا تكلم احدا أثناء ذهابها وعودتها ، ثم يؤتى بقدر من « ملح الطعام » والفكوك ، « البخور » ، قطعة من الشببة « وقصاصة من الورق » . فتقوم الراقبة بتشكيل قصاصة الورق « على هيئة عروسة » ثم تأتى بـ « ابرة » وتأخذ فى وخز تلك العروسة فى مكان

الرأس والعينين وهى تردد « عين فلانه أو فلان » فتحرق وينحرق «معددة النسوة والرجال الذين يظن ان منهم « الحاسد » حتى تمتلئ «العروسة» بالثقوب ، ثم تأخذ الملح والفكوك والبخور والشببة والعروسة فتقبض عليها بيمنها ، ويكون قد تم وضع الطفل المحسود على حجرها فى وضع النائم فتروح تمر بقبضة يدها على جسده بادئة من رأسه وهى تردد الصيغة القولية للرقية حتى تنتهى ، ثم يجرى اشعال النار فى « القش » الذى سبق جمعه ، وتلقى « الراقية » ما فى قبضتها فى النار فيحترق ، ثم تقوم بجمع بقاياها « وتفرك » بها كعب الطفل الأيسر ، وبعد ذلك تقوم بوضع تلك البقايا ومعها قطعة من النقود المعدنية فى منديل وتلفها وتربط عليها ثم تعطيه لمن تذهب به وقت مغيب الشمس الى مفترق طرق فتلقى به من خلف ظهرها وتعود . ويجب عليها ألا تكلم احدا أثناء ذهابها وعودتها ويترك الطفل ليلته لا يقبله أحد من أهله ، وتكرر هذه العملية ثلاث مرات متتالية فى ثلاثة أيام .





وفى العادة ما أن تلقى قطعة « الشبه » الى النار حتى تنصهر ، فاذا ما خمدت النار فان « الشبه المنصهرة » تتجمد متخذة شكلا ما ، فيلتقطونها ويروحون يتأملونها ، ويعقدون الشبه بين الشكل الذى اتخذته وبين واحد أو واحدة من أولئك الذين حامت حولهم الشكوك ، وكأن قطعة الشبه قد اتخذت صورة « الحاسد » . ويدرك من يتأمل هذه الممارسات أنها ممارسات سحرية تستهدف ازالة الأذى الذى لحق بـ « المحسود » وذلك بالعمل على تدمير « الحاسد » اعتقادا بأنه بتدمير المؤثر وإزالته يزول الأثر الذى أحدثه ، ويتمثل هذا الأمر بوضوح فى صنع « العروسة الورقية » والقيام بوخذ عينها بالابرة ، فتلك العروسة تمثل « الحاسد » وما يلحقها من تدمير هو ما يراد إيصاله اليه ، وينتمى ذلك الفعل الى ما يعرف بالسحر التشاكلى ، أو سحر المحاكاة « الذى يقوم على أساس الاعتقاد بأن الشبيه ينتج شبيهه . يقول السير جيمس فريزر ، « ربما كان أكثر صور استخدام مبدأ التشابه « الشبيه ينتج الشبيه » شيوعا وانتشارا هى المحاولات التى يقوم بها كثير من الناس فى مختلف العصور للاحاق الأذى والدمار بأعدائهم عن طريق ايداء أو تدمير صورهم اعتقادا منهم بأن ما يلحق بالصورة من شر وضرر يلحق بصاحبها ، وأنه حين يتم تدمير الصورة يموت الأصل بالضرورة ، فلقد قامت هذه الممارسات منذ آلاف السنين عند سحرة الهند القديمة ، وبابل ، ومصر ، وكذلك فى بلاد اليونان وروما ، كما أنها ما تزال شائعة حتى الآن عند الجماعات الهمجية . فى استراليا وأفريقيا واسكتلندا ، فالهنود الحمر فى أمريكا الشمالية يعتقدون أن رسم صورة الشخص فى الرمل أو الطين ، أو الحصول على جزء من جسمه ونخسة بقطعة حادة من الخشب ، أو الحاق أى نوع من الأذى به يستتبع الحاق أذى مماثل بالشخص ذاته الذى تمثله هذه الصورة » (٦) .

كما تتمثل الممارسات السحرية فيما يقومون به من جمع « القش » من أمام سبعة بيوت ، ثم احراقه ضمن ما يتم احراقه من أشياء

ذلك أن القش « يمكن اعتباره أثرا من آثار الاشخاص الذين يظن أن « الحاسد » واحد منهم ، فقد يكون من نفايات بيوتهم وقد يكون لامسوه أثناء سيرهم ، أى أنه شئ كان متصلا بهم بصورة من الصور فاذا ما ألحق به الأذى فانه يصل الى أولئك الذين كانوا متصلين به بالتبعية ويرتكز هذا الفعل على ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قانون الاتصال أو التلامس اذ يقول : « اذا حللت مادة الفكر التى يقوم عليها السحر فيحتمل أن نجدها تنحصر فى مبدأ من اثنين ، الأول هو أن الشبيه ينتج الشبيه . . . والثانى هو أن الأشياء التى كانت متصلة بعضها البعض فى وقت ما تستمر فى التأثير بعضها فى بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقيا ويمكن ان نسمى المبدأ الاول ، قانون التشابه » وأن نسمى المبدأ الثانى قانون الاتصال أو التلامس « ومن المبدأ الأول ، يستنتج الساحر أن فى استطاعته تحقيق النتائج التى يريدتها عن طريق محاكاتها أو تقليدها ، ومن المبدأ الثانى يستنتج أن كل ما يفعله بالنسبة لأى شئ مادم سوف يؤثر تأثيرا مماثلا على الشخص الذى كان هذا الشئ متصلا به فى وقت من الأوقات ، سواء أكان يؤلف جزءا من جسمه أو لا يؤلف » (٧) .

**الركن القولى للرقية :**

تقوم الكلمة بدور مهم فى عملية الرقية ، فهى صاحب الفعل ، وقد تغنى عنه فى بعض الأحيان فتقوم بالدور كله ، اذ يكتفى بمجرد امرار كف الراقية على جسد المحسود مع تلاوة الصيغة القولية للرقية ، ويبرز هذا الأمر الاعتقاد فى أن الكلمة تملك طاقة تأثير هائلة ، يقول أحمد رشدى صالح : نقرأ منظومات السحر فنحس أن ثمة فكرة كبيرة تتمشى خلالها أن الكلمة هى القوة التى يستطيع بها الانسان أن يقهر القوى المناهضة له أو الخارقة ، وبمعنى آخر فالقول يعنى الفعل ، وتلك مرحلة بدائية من التفكير تصورها اللغات فى نموها ، فالعربية مثلا مرت بنفس المرحلة على ما يحدثنا ابن الأثير حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شئ ، ويعنى أيضا فى الوقت ذاته الاخبار عنه ، ولو رجعنا الى الديانة البدائية ألفينا أن « الكلمة » كانت أداة



الآلهة ، سخروها في خلق العالم ، ذكر موزيه ما دونه الفراعنة منسوباً الى الاله آتون رع وهو : « خلقت كل الأشياء مما يخرج من فمي عندما لم تكن ثمة سماء ، ولا أرض ، ولما كان السحر قرين الدين البدائي ، لذلك اعتمد « الكلمة » وسيلته الأولى وشاع المعتقد بأن الرقية أو التعزيمة أو القسم يجبر القوى الخفية على أن تطيع الانسان » (٨) .

وتعد الصيغة القولية للرقية جزءاً من المأثورات الشعبية ، يقول الكزاندر هجرتي كراب : « نطوى الرقى والتعاويذ تحت عالم السحر ، وأما ما يتصل بأساسها الروحي فسوف نعود لمناقشته في فصل قادم ، ولكن يحسن بنا أن ننبه - هنا - الى أننا اذا طرحنا جانباً معناها السحري ، ودلالاتها السحرية وجدناها جزءاً من المأثورات الشفاهية ، فهي خلق أبدعه الذهن الشعبي ارضاء لدوافع فنية محددة ، شأنها في ذلك شأن الأغنية الشعبية ، والأغنية الشعرية القصصية » (٩) .

### نصوص من الرقية :

#### نص ( أ )

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الأوله بسم الله ، والثانية بسم الله ، والثالثة بسم الله والرابعة بسم الله ، والخامسة بسم الله ، والسادسة بسم الله ، والسابعة بسم الله والثامنة فرقت عيني وعين خلق الله على الله ، رب المشارق ، رب المغارب ولا يغلب الله غالب » .

أنا برقى ولا بعرفش ، ربي ياخذ بيدي ، العين العنيه الخاينه الرديه قابله سيدنا سليمان في البريه ، تعوى عوى الدياب ، تنبح نباح الكلاب ، قال لها اطلعي يا عين يا مؤذيه ، يالى أذيتى ولاد الناس ، لاحطك فى بحر غطاس لا ينحاس ولا ينداس ، واحبك عليكى بالزيبق والرصاص ، قالت : خد عليه عهد الله والخاين يخونو الله ، لا اطلع لها بلد ولا أجيلها ، والعين عنك تفترق كما افترق الندى عن جميع الورق والعين عنك تفتريق كما افترق الندى عن جمع

الجريد بحق سيدى بكر الصديق ، ربنا يفك عنك الهم والغم والضيق ، حجارده بجارده من كل عين سارحة والعين عنك بارده ، رقيتك واسترقيتك من عين أمك ، ومن عين أبوك ، ومن عين القوم الى شافوك من بعيد ومن قريب ، ولا صلوش على النبى الحبيب لا صلى الله عليهم وعلى والديهم يا عينهم ارتدى ليهم ، لعنة الله عليهم .

عين المره فيها شرشره ، عين الراجل فيها مناجل ، وعين البنت فيها خشت ، وعين الولد فيها وتد » .

رقيتك من عين الجاره الحاسده المكاره ، الى تطل على جارتها وتقول يا جاره أنت بخير وخير .

تطلع العين اللثيمه بقدرة الله القوية ، وبكعبة الله المبنيه ، حجارده بجارده من كل عين سارجه العين عنك بارده ، المره بشوش والرجل عبسى والضيف محمد والطبيخ عدسى ، بحق صورة تبارك ، وصورة يس ، وآية الكرسي ربنا يفك عنه الهم والغم والعكس .

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل هو الله احد ، الله الصمد ، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد ( تكرر ثلاث مرات ) .

بسم الله الرحمن الرحيم : قل أعوذ برب الناس ملك الناس . الخ الآية ( ثلاث مرات ) .  
قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق . الخ الآية ( تكرر ثلاث مرات ) .

#### نص ( ب )

« بسم الله الرحمن الرحيم ، ألف بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله توكلت على الله ، واعتصمت بالله ، وسلمت أمرى الى الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ، ياهاذى كل هديه يا مانع كل رزیه ، يمنع عنك النظره القويه ، بقدرة الله العليه بسم الله الرحمن الرحيم ، رب المشارق رب المغارب ، ما يغلب الله غالب ، رقيتك من كل عين شهله ، من كل عين زرقه ، الله عليها وعلى والديها ، يجعل مصارينها بنات رجليها ، الى



### نص ( ج ) :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، الأولى بسم الله الرحمن الرحيم ، والثانية بسم الله الرحمن الرحيم ، . . . السابعة بسم الله الرحمن الرحيم ، لا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم . النبي ارقه واسترقه من كل عين شهقه ، رقيتك من غير المره ، أحد من الشرشره رقيتك من عين الولد احد من الوتد ، رقيتك من عين البنت احد من الخشت ، رقيتك من عين حبله بكريه ، ومن عين عاقر مشتهيه ، رقيتك من عين أمك ومن عين ابوك ، ومن عين القوم الى شافوك ، ولا صلوش على النبي ، لا صلى الله عليهم ولا على والديهم ، حسبى الله ونعم الوكيل فيهم ، ترتد عينهم ليهم يا كف بلا شعر ، يا بير بلا قعر ، يا كافى كل كفيه ، يا عالم بالاسرار الخفيه ، يكفيك شر الرديه .

العين قابلها سيدنا سليمان فى البريه ، تنبح نبح الكلاب ، وتعوى عوى الدياب ، قال لها خفيتى من الله ما نجيتى ، لأحطك فى قمم نحاس وأشاور عليكى بالزيبق والرصاص ، وأحطك يا عين فى بحر لا ينغاص ولا ينداس .

فقلت يا سيدنا سليمان ، يا حبيب الله ، خد عليه أهدك وأهد الله ، ان العرش يسبت والرب يعبد ، وكلنا نصلى على عروس القيامة محمد ، لا اله الا الله فى العرش دارت ، لا اله الا الله فى السما نارت ، لا اله الا الله عين الحسود غارت ، الشر عنك افترق كما افترق الندى عن الورق ، النور النور يا مدبر الأمور كما دبرت الحجاج فى بيت الرسول .

ان الله كريم فى مكانه حكيم ، يحيى العظام وهى رميم ، قصدت الكافى بقلب صافى ، كفانى الكافى وهو الكافى ، تكرر ثلاث مرات .

بسم الله الرحمن الرحيم ، قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق . . . الخ الآية وتكرر ثلاث مرات ، ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم ، ( ١٢ ) .

يلاحظ من يتأمل هذه النصوص ما يأتى : -

- أنها ذات بناء فنى واضح ومحدد .

شافوك ونظروك ولا صلوش على النبي الحبيب بسم الله الرحمن الرحيم ، الأوله بسم الله ، والثانيه بسم الله ، والثالثه بسم الله ، والرابعه بسم الله ، والخامسه بسم الله ، والسادته بسم الله والسابعه بسم الله تعلق عين خلق الله ، ولا حول ولا قوة الا بالله العظيم .

عين الضيف أحد من السيف ، عين الراجل أحد من المناجل ، لقاها سيدى السيد سليمان فى البريه ، تنبح نبح الكلاب ، قال لها رايحه فين يا عين يا عنيه يا خاينه يارديه .

قالت رايحه لى حبا والى دبا ، والى لا أعرف له أم ولا أبا .

قال لها : اخصى ما خصيتى من النار ما نجيتى ، لا وديكى بحر لا ينغاص ، ولا ينداس ، واحلق عليكى بالزيبق والرصاص ، قالت : خد عليه عهد الله سيدى السيد سليمان لا أخونك فى عيشه ، قال لها باطلا بطل ، قالت لا أضر عريس فى زفته ، ولا راجل فى جلسته ، قال لها باطلا بطل ، قالت لا أضر بهيم فى رباطو ، ولا صغير فى قماطو ، قال لها ، باطلا بطل . سيدنا النبي رفى ناقتو من عين جماعتو ، كانت كسير صبحت تسير ، كلت عليها وشربت مياهها واتكلت على مولاها ، بقدرة الله العلي العظيم .

يا بير بلا قعر ، يا كف بلا شعر ، زال عنك الشر وافترق كما افترق الندى من على الورق ، زال عنك الشر وطار ، كما طار الندى من على الجبال .

افترقى يا نفس ، افترقى يا عين ، افترق يا فكر ، المره بشوشه والرجل عبسى ، بحق النبي وآية الكرسي ، افترقى يا نفس بقدرة الله العلي العظيم .

الفاتحه لسيدى النبي والامام على ، والامام الشافعى قاضى الشريعه وأولياء الله جميعا والأربعة الأقطاب ، والأربعة الانجاب ، والأربعة حمالين الكتاب ، يحادوك . ويراشوك ويشيلو عنك . النفس والعكس بقدرة الله العلي العظيم . الفاتحه لهم - تقرأ الفاتحه - وصلى الله عليه وسلم ، ( ١١ ) .



- انها تتميز من حيث الأسلوب بسمات  
فنية معينة .

- أن لها محتوى ومضمونا محددا .

- انها تعكس بجلاء شخصية الراوية ، وتظهر  
مدى تأثيره على النص الذي يرويها .

فمن حيث البناء الفني للرقية ، يلاحظ أن  
لها بداية ووسط ونهاية فهي تبدأ عادة بالبسملة  
تتكرر سبع مرات ، وتنتقل بعد ذلك الى سرد  
قصة الحسد والعين والاستشهاد على وجودهما  
بشواهد متعددة ، وذكر الأهداف التي تصيبها  
العين والأشخاص الذين يمكن أن يقوموا بالحسد  
ثم تأخذ الرقية في العمل على ازالة أثر الحسد  
عن المحسود ، وبعد ذلك تأتي النهاية أو الخاتمة  
التي تتمثل في قراءة الفاتحة ، أو المعوذتين ،  
والصلاة على النبي .

أما اسلوب الرقية فيتميز كما هو واضح  
- بالجمال القصيرة المسجوعة ذات الايقاع  
الواضح ، العين العينية الخائنه الرديه ، قابلها  
سيدنا سليمان في البريه . الخ .

ويلاحظ أن المحسنات في الرقية لا تأتي من  
قبيل الصنعة والتأنق اللفظي ، وانما تأتي لتؤدي  
دورا مهما ، فالجمال القصيرة المسجوعة تكون  
ايقاعا واضحا يعمل على تهيئة جو الممارسة بحيث  
يصير أدعى الى الهدوء والاسترخاء وتقبل الايحاء  
وهذه أمور ذات خطر وأهمية في الممارسة ، كما  
يتميز أسلوب الرقية بتلك التشبيهات ، ذات  
الدلالة ، والعين عنك تفترق ، كما افترق الندى  
عن الورق ، والتشبيه هنا يقوم كذلك بدور مهم  
في الممارسة ، فهو يقوم بمحاكاة الحالة التي  
يراد حدوثها للمحسود ، ويتسق هذا وما سبق  
ايراده عن سحر المحاكاة ، والمحاكاة هنا تهدف  
الى أن تتحول الكلمة الى قول ، فتفارق العين  
وخطرها المحسود ، كما يفارق الندى أوراق  
الشجر ، ويقوم هذا شاهدا على طبيعة الكلمة  
في الرقية ، وانها قوة فاعلة ، وانها على حد  
قول الدكتور / نبيلة ابراهيم « كالحبوب تزرع  
وينمو منها النبات ، فاذا خفنا - على سبيل المثال

- من أمر فاننا ننطق فقط بكلمة أو عبارة هي  
بمثابة تعويذة مثل عبارة «أعوذ بالله من الشيطان  
الرجيم » كما أننا اذا كنا نؤجل في أمر فاننا  
نقول بتفاؤل بعيد ، انشاء الله « فالكلمة هنا  
ينمو عنها شيء آخر غير مجرد الكلمة نفسها ،  
وهذا الشيء يهدف اما الى حمايتنا مما يفرعنا ،  
واما الى تقوية الأمل في نفوسنا » (١٣) .

وأما مضمون الرقية فيتكون من عناصر  
فرعونية واسرائيلية واسلامية، وتعد حكاية العين  
مع سليمان من أبرز عناصر مضمون الرقية ،  
فهى الشاهد على أن العين حقيقة ، وأنها تفعل  
الأفاعيل ، وتقول احدى الروايات الشعبية أن  
نبي الله سليمان بن داود عليه السلام « رأى  
عجوزا شمطاء زرقاء العينين ، مقرونة الحاجبين،  
خفيفة الساقين ، ناشرة شعرها ، فاتحة فمها  
يخرج منه لهيب النار ، تشق الأرض بأظافرها  
تقطع الشجر بصوتها فقال لها « هل أنت أنسية  
أم جنية ؟ فاني ما رأيت أقبح منك ، فقالت أنا أم  
الصبيان متسلطة على بنى آدم وبنات حواء ، فاذا  
دخلت البيت أصبح فيه صياح الديك وأنبح  
فيه نبح الكلاب ، وأتمثل لهم بكل الأمثال، وأعقد  
الأرحام وأفنى الأولاد وهم لا يعرفون » (١٤)  
وتمضى الحكاية فتعدد المصائب التي تنزلها أم  
الصبيان بالناس وتنتهى الى أن السيد سليمان  
بن داود « عليه السلام » قبض عليها . . قبضة  
شديدة ، وقال لها يا لعينة لم تخرجى على يدي  
حتى تعطينى عهدا ومواثيق عن بنى آدم وبنات  
حواء . . والا لقطعتك بهذا الحسام ، فقالت يا  
نبي الله خذ على العهود . . وأن من كتبها أو  
علقها في محله . . لم أضره بشيء » (١٥) .

ويظهر بوضوح الشبه بين حكاية أم الصبيان  
مع سليمان ، وحكاية العين معه كما وردت في  
الرقية ، ولقد أورد أبو بكر أحمد بن اسحق  
الدينورى حديثا عن الرسول محمد عليه الصلاة  
والسلام جاء فيه . . أخبرنى أبو يعلى ، حدثنا  
جباره ابن المفلس ، حدثنا يحيى بن العلاء  
عن مروان بن سالم عن طلحة بن عبيد الله العلقى  
عن حسن بن على ، رضى الله عنهما قال : قال



رسول الله صلى الله عليه وسلم ، من ولد له مولود فأذن في أذنه اليمنى وأقام في أذنه اليسرى ، لم تضره أم الصبيان ، (١٦) . ولعل أم الصبيان أن تكون صورة من صور الأم الكبرى مثل « أمنا الغولة » تلك الصور المتعددة التي وردت في التراث الشعبي ، والتي تبدو في بعضها خيرة ، وفي بعضها الآخر شريرة ، فنجد في الأساطير الفرعونية أن الالهة هاتور تمثل الالهة الأم ، وهى في الوقت نفسه الهة الحرب والموت ، كما تقول الدكتور/نبيلة ابراهيم ، (١٧) .

ولقد كانت العين معروفة عند قدماء المصريين يقول الدكتور سيد عويس : والملاحظ أن مفهوم العين عند الذكر والأنثى مفهوم ذو معنى مصرى قديم قدم الدهر منذ أن فقد حورس الشجاع عينه المقدسة التي تسلمها منه أبوه «أوزوريس» بعد أن مات فصار روحا ، والعين عند القدماء المصريين صارت شيئا خطيرا مقدسا ولعلها لم تفقد قداستها عند المصريين المعاصرين نساء ورجالا حتى اليوم وأصبحت كتميمة أشبه بالحرز الذى يقى من يحمله من الشرور ، فتراها تعلق على صدور الأطفال فى شكل تميمة زرقاء لتحمى الأطفال من عين الحسود ، (١٨) .

ويتمثل العنصر الإسلامى فى محتوى الرقية فيما جاء فيها من ذكر اسم الله وسورة الفلق والصلاة على النبى ، وأنه صلى الله عليه وسلم . . رقى واسترقى « ولقد روى عن السيدة عائشة

أن النبى صلى الله عليه وسلم ، كان يعود أهله ، يمسح بيده اليمنى ويقول « اللهم رب الناس اذهب الباس ، اشفه وأنت الشافى ، لا شفاء الا شفاءك . شفاء لا يغادر سقما » (١٩) .

**ويبرز مضمون الرقية التصور الشعبى**  
لماهية الحسد ، فالمحسود « منظور أى مصاب بأثر « نظرة » ولهذا يقولون « افترقى يا عين » وهو منفوس « أى مصاب بأثر « نفس » ولهذا يهوبون « افترقى يا نفس » وهو مفكور فيه . أى - مصاب بأثر « فكر » ولهذا يقولون « افترقى يا فكر » .

فالحسد بحسب هذا هو تأثير سلبي يصيب الانسان بفعل « نظرة » او حالة نفسية « أو فكر » ويعكس هذا الاعتقاد خطورة وأثر طاقات الانسان النفسية والفكرية . ويظهر بوضوح انعكاس شخصية « الراوية » على نص الرقية وتأثيره فيه ، اذ يتضح من مقارنة نصوص الرقية أنها تتسم بسمات مشتركة ترسم لها صورة خاصة وتشير الى أنها ذات أصل مشترك انحدرت منه كل النصوص التي تروى ، والتي تختلف فيما بينها من حيث حجمها ، وترتيب عناصر المحتوى ، ومن حيث اللغة أو الأسلوب ، الأمر الذى يعكس قدرات الراوية : ذاكرته ، ثقافته ، وذوقه الفنى ، ويؤكد أنه ليس مجرد حامل ومؤد للمأثور الشعبى ، وانما هو مبدع له أو مشارك فى ابداعه كما يقول يورى سوكولوف ، (٢٠) .

## مراجع الدراسة :

- ١ - الأدب الشعبى ، والأساطير ، دار المعرفة . ص ١٣١ .
- ٢ - الدكتور عز الدين اسماعيل ، مقال تحت عنوان ، فى الطريق الى جمع التراث الشعبى المدون ، تجربة استطلاعية فى معاجم اللغة ، مجلة التراث الشعبى العراقية . العدد الرابع . السنة الثامنة ، ١٩٧٧ .
- ٣ - البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب

- ١ - انظر : محمد عبد السلام ابراهيم ، المأثورات الشعبية الخاصة بالانجاب فى محافظة الشرقية ، بحث لم ينشر قدم لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بأداب جامعة القاهرة ، عام ١٩٨٢ .

- ٢ - قرآن كريم ، ٥ ك ، الفلق ١١٣ .

- ٣ - الدكتور شكرى محمد عياد ، البطل فى



١٤ - انظر السبع عهود السلیمانیة ، تطلب  
من مكتبة الجمهورية العربية شارع الصناديق  
بالأزهر ، بمصر .

١٥ - المرجع السابق .

١٦ - أبو بكر بن اسحق الدينورى ، عمل  
اليوم والليلة ، الطبعة الثانية مطبعة دائرة  
المعارف ، بعاصمة حيدر اباد الكن ، ١٣٥٨ هـ ،  
ص ١٦٨ .

١٧ - الدكتور نبيلة ابراهيم ، مجلة الفنون  
الشعبية ، القاهرة ، العدد الثامن السنة الثانية  
مارس ١٩٦٩ ، مقال تحت عنوان « امننا  
الكبرى » .

١٨ - الدكتور سيد عويس ، حديث عن  
المرأة المصرية المعاصرة ، ١٩٧٧ ، مطبعة اطللس  
ص ١٧١ .

١٩ - البخارى ، صحيح البخارى ، الكتاب  
السابع عشر ، المجلد الثالث ، ج ٢ ، كتاب  
الشعب . باب رقية العين . ص ١٧٢ .

٢٠ - يورى سو كولوف ، الفولكلور ، قضايا  
وتاريخه ، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد  
حواس ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١  
ص ٢٢ .

السابع عشر . المجلد الثالث . ج . كتاب الشعب  
ص ١٧١ ، باب رقية العين .

٦ - سير جيمس فريزر ، الغصن الذهبى -  
ج ١ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر -  
١٩٧١ ص ١٠٩ .

٧ - سير جيمس فريزر ، مرجع سابق .  
ص ١٠٤ - ١٠٥ .

٨ - أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ،  
الطبعة الثالثة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧١ ،  
ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

٩ - الكزاندر هجرتى كراب ، علم الفولكلور ،  
ترجمة أحمد رشدى صالح ، دار الكاتب العربى  
١٩٦٧ ، ص ٣٠٧ .

١٠ - روت النص ، صفية عثمان بركات ،  
القرين ، أبو حماد ، شرقية .

١١ - روت النص : جميعه محمد سلامة ،  
الشبراوين ، ههيا ، شرقية .

١٢ - روت النص ، نوره محمد الفراجى ،  
العدلية ، بلبيس شرقية .

١٣ - الدكتور نبيلة ابراهيم ، اشكال  
التعبير فى الأدب الشعبى ، الطبعة الثانية ، دار  
نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ٦ ، ٧ .





# سيرة عنترة العبيسي

## بين الواقع... والأدب الشعبي

يسرى عبد الفنى

كانت شخصية عنترة بن شداد العبيسي من أكثر الشخصيات الحقيقية التي صيغت حولها القصص ، ونسجت حولها الحكايات ، وزاد القصص في تفاصيل بطولتها ما زادوا ، حتى أصبح عنترة رمزاً يعبر عن وجدان المجتمع العربى فى أرجائه المختلفة بصورة تبتعد كثيراً عن صورة واقعه .

### ● عنترة فى الواقع :

عنترة شخصية تاريخية لها نسبها المشهور فهو عنترة بن عمرو بن شداد بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض .

وقال ابن الكلبي : شداد جده أبو أبيه ، غلب على اسم أبيه فنسب اليه ، وإنما هو عنترة بن عمرو بن شداد . وقال غيره : شداد عمه ، وكان عنترة نشأ فى حجره فنسب اليه دون أبيه .

وعبس قبيلة اشتهرت بالبأس والشجاعة وكثرة الاغارات على ما جاورها من البقاع والديار وخصوصا ديار طيء وفروعها والتي استشرت العداوة بينها وبين عبس .

وأمه جارية حبشية هي زبيبة ويقال أنها سليله بعض أقبال الحبشة . ومن هنا يقال بأن عنترة أحد أغربة العرب ممن أمهاتهم اماء . وهم ثلاثة : عنترة ، وخفاف بن عمير ، والسليك بن السلكة .





ولا جدك قط ، وان الناس ليدعون فى الغارات  
فيعرفون بتسويمهم فما رأيناك فى خيل مغبرة  
فى أوائل الناس قط ، وان اللبس ليكون بيننا ،  
فما حضرت انت ولا أبوك ولا جدك خطة  
فيصل ٠٠٠٠ وانى لأحتضر البأس وأوفى المغنم ،  
وأعف عند المسألة وأجود بما ملكت يدي .

وعاد الرجل ليقول له : أنا أشعر منك . فقال  
عنتره : ستعلم ذلك وذكر أن عنتره نظم معلقته  
فبدأ بذكر الديار والأطلال . وذكر قتل معاوية  
بن نزال وعرج على ديار عبلة يشكو البعد والغرام  
ثم استأنف الفخر والحماسة .

وشخصية عنتره فى مجال الأدب شخصية  
بارزة حتى أنه عد من أصحاب المعلقات . وله  
أشعار كثيرة طبعت فى ديوان كبير باسمه . ولكن  
الرواة والباحثين مختلفون فيما هو له وما هو  
موضوع ومنسوب اليه .

ومما هو ثابت له معلقته التى مطلعها :

هل غادر الشعراء من متردم  
أم هل عرفت الدار بعد توهم

أو مطلعها :

يا دار عبلة بالجواء تكلمى  
وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

وانما ادعاه أبوه بعد الكبر لأن بعض أحياء  
العرب أغاروا على قوم من بنى عبس ، فأصابوا  
منهم ، فتبعهم العبسيون ، فلحقوهم فقاتلوهم  
عما معهم ، وعنتره فيهم ، فقال له أبوه : كر  
يا عنتره ! فقال عنتره : العبد لا يحسن الكر انما  
يحسن الحلاب والصر . فقال : كر وانت حر  
( أنت عتيق ) فكر وهو يقول :

كل أمرى يحمى حره

أسوده وأحمره

والواردات مشفره

( وهو من الرجز الذى رواه البطليوسى ولم  
يروه الأصمعى وجاء فى لسان العرب ) وقاتل  
عنتره يومئذ فأبلى ، واستنقذ ما بأيدي عدوهم  
من أسرى وغنائم فادعاه أبوه بعد ذلك ، وألحق  
به نسبه .

وكان عنتره كما يقول ابن قتيبة : من أشد  
أهل زمانه وأجودهم بما ملكت يده ، وكان  
لا يقول من الشعر الا البيتين والثلاثة ، حتى  
سابه رجل من بنى عبس ، فذكر سواد أمه  
واخوته ، وعيره بذلك ، وبأنه لا يقول الشعر ،  
فقال له عنتره : والله ان الناس ليتراقدون  
بالطعمة ، فما حضرت مرفدا للناس أنت ولا أبوك



وأكثر رواة الأدب ينكرون أن يكون البيت الأول هو المطلع . ويقولون بأن أول المعلقة الحقيقى هو البيت الثانى .

ووصل لنا أول حديث عن عنتره ضمن الحديث عن حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان حيث اشترك فيها وهو شاب .

وقد نشأ عنتره على صورة ما ينشئ العرب أبناءهم من الاماء بين الخدم والعبيد ولكن عنتره شاعر الحب والحرية كان يشعر بأنه يتميز بنفس رقيقة وان ما يجرى فى شرايينه انما هى دماء السادة الأماجد وليس العبيد أو الأرقاء .

ولعل حياته هذه وما يخالج نفسه من أحاسيس هى التى حركت فيه النبوغ المبكر ورفعته الى الفروسية وجعلته ينزع الى كل ما فيه شجاعة ومروءة . وكان لقبيلته وشدة بأسها أثر فعال وايجابى فى تنمية تلك المواهب مجتمعة .

**ومن شعره :**

واذا شربت فانى مستهلك  
مالى ، وعرضى وافر لم يكلم  
واذا صحوت فما أقصر عن ندى  
وكما علمت شمائلى وتكرمى

**ومنه :**

انى امرؤ من خير عبس منصبا  
شطرى ، وأحمى سائرى بالمنصل  
واذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت  
ألفيت خيرا من معم مخول

يقول فى هذا أن نصفه شريف فى خير عبس وانه يحمى النصف الآخر وهو نسبه فى الحبشة بالسيف فيشرفه أيضا .

وقد ثبت انه تعشق عبلة بنت مالك سيد القوم وأنها بادلته حبا بحب رغم سواد لونه وكونه ابن أمة وهما خلتان مرذولتان لدى العرب ويكونان أكبر عقبة فى سبيل زواج صاحبهما بامرأة عربية حرة . ورغم هذا وبرغم معارضة والد عبلة وقوة التقاليد العربية فى ذلك الوقت فان هذا الحب قد توج بالزواج . وان اختلفت العنثريات فى كيفية اتمام هذا الزواج . . وقد وردت ترجمة عنتره فى الكثير من أمهات المصادر

العربية الأدبية مثل الجزء الثامن من الأغانى للأصفهاني ، وفى الجزء الأول من خزانة الأدب للمبغدادى ، والجزء الأول من الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ، والمؤتلف للآمدى ، والسبع الطوال . . . الخ .

وقد طبع ديوان عنتره العبسى أكثر من مرة ولعل أدق هذه الطبقات شرح وتحقيق الأستاذ / عبد المنعم شلبى لأشعار عنتره .

### ● عنتره فى الملحمة الشعبية - أو سيرة عنتره :

هذه الملحمة فى صورتها الراهنة تشمل بضع آلاف من الصفحات المتوسطة الحجم ( ٤٣٥٠ ص ) حيث طبعت فى خمسة مجلدات كل مجلد يحتوى على عشرة أجزاء بكل جزء ٨٧ صفحة طبعتها مطبعة تدعى المطبعة العامة الشرقية بمصر ١٣٠٧ هـ .

وبقراءة هذه المجلدات نجد أنها تتناول حوادث وقعت فى جزيرة العرب وأخرى حدثت فى البحيرة ، وما كان بين فارس والعراق من علاقات تخضع فيها الثانية للأولى تارة وتستقل عنها تارة أخرى . وتتحدث عن بلاد الشام وملك الغساسنة والغزوات الاسلامية التى فتحت الشمال الافريقى وضوته تحت لواء الاسلام كما تتحدث عن بعض وقائع وحوادث الحروب الصليبية بين المشرق والفرنجية . وبذلك تعرض السيرة العالم الاسلامى من شرقه الى غربه فى حقبة من تاريخنا تستغرق عدة قرون من الزمان ، وبين هذه الحوادث تجلت شخصية البطل العربى والفارس الشجاع ، القادر ، الكريم عنتره بن شداد العبسى ، فى أسلوب فنى يتردد بين الشعر والنثر .

وقد عدها بعض الباحثين احدى ملاحم البطولة والفروسية والتى التقت فيها تأثيرات العالم الاسلامى المختلفة وانطباعاته وقد سماها المستشرق « كوسان دويرسفال » الياذة العرب وقال : « اننا نستطيع أن نجد فيها صورة صادقة لحياة أولئك الأعراب الذين لم يكذب مر الزمن يغير من عاداتهم وطبائعهم فاحتفواؤهم بالضيف وأخذهم الثأر وغرامهم . وكرمهم وتعطشهم للاغارة والسلب وتذوقهم الوراثنى للشعر كل ذلك موصوف وصفا دقيقا بها ففى



السيرة قصص هوميروس حول حروب العرب القديمة قبل بعثة الرسول وبها أعمال الأبطال الأقدمين . وفى مجموعة من الدراسات حول الحماسة شارك فيها الأساتذة : السباعى بيومى ، ومحمد خلف الله ، وعمر المدسوقى ، وشوقى ضيف ، وأحمد بدوى يجمعون على أن شهرة عنتره طارت لا فى عصره بل فى العصور الإسلامية التالية ، اذ عد المثل الأعلى للفروسية وصفات الرجولة التامة . وكان من عادة المسلمين فى صدر الإسلام أن يتناشدوا شعر عنتره وينقلوا غرائب شجاعته وعجائب بطشه بأقرانه اضراما للحماسة فى قلوب الجنود ابان الحرب أو تفكها وتسليمة فى أيام السلم .

ومع مر العصور تحولت أخباره المتفرقة سواء عن حبه لعبلة أو عن حروبه الى ما يشبه نواة اجتمعت حولها أساطير وخوارق جمة . وأطلق القصاص العنان لمخيلتهم ، فتكاثر الحوادث والأعاجيب التى تروى عنه . وانتقلت من عصر الى عصر ومن اقليم عربى الى اقليم وهى عرضة للزيادة والتوسع فيها ، وما زالت تنمو ، حتى تقدم لها أديب مصرى فى العصر الفاطمى يسمى يوسف بن اسماعيل ، فوضعها فى قصة أو سيرة منظمة . ويظهر من عمل هذا الأديب أنه كان واسع الرواية والدراية والمعرفة بأخبار العرب وعاداتهم وآدابهم ، وكان صاحب ذوق جيد فى الصياغة والعرض ، فأخرج القصة فى أجزاء بناها على السجع والشعر ، وقطع كل جزء أثداء وصفه لمعركة حامية ، حتى يشتد شغف القارئ بمتابعة القصة فى الجزء التالى .

ويبدو ان القصة لم تقف عند ذلك ، فقد تحولت الى عمل شعبى كبير ، وأخذت تنمو وتزيد مع مر العصور حتى انتهت الى شكلها الذى نقرأه الآن فى المجلدات السابق الاشارة اليها . وارجح الآراء أن سيرة عنتره لم تصل الى هذا الشكل الا فى القرن السابع للهجرة ، وقد تحولت فيه الى اسطورة خيالية لها ظل خفيف من التاريخ الحقيقى ، فعنتره مازال فارس عبس ، وابن زبيبة الحبشية الأمة السوداء ، عنتره الذى عشق عبلة ، ودوخ الشجعان والأبطال فى الجاهلية ، ثم تحول القصة الى مغامرات خيالية لعنتره مع جيوش الحبشة وفارس وأبطال الروم والفرنج ، وانها

لتدخل به بيزنطة وروما وشمال أفريقيا ، والأندلس العربية كما سبق وأوضحنا ، بل نقحمه فى الحروب الصليبية وبذلك تصبح سيرة الفارس كأنها تاريخ للعرب وما فيهم من طموح لا يحد . وهى فى الحقيقة بوضعها النهائى الملحمة العربية الشعبية الكاملة من الجاهلية الى عصر الحروب الصليبية ، ملحمة فروسيتهم القديمة . وفروسيتهم فى الفتوح ثم فى حرب الروم والحرب الصليبية فى الشرق وفى الغرب : فى الأندلس .

وبذلك ودون أى مبالغة كانت قصة عنتره هى اليازة العرب التى تمثل مطامحهم ومغامراتهم الحربية فى وطنهم وخارج وطنهم ، وعنتره فيها معين معطاء لا ينضب من الشجاعة التى لم يفقدها أبدا لا فى بلاده ولا فى هجرته وغربته . هو فى مواقف ومخاطراته انما يعبر عن الروح العربية ، وكأنه الانموذج الكامل لهذه الروح .

وتضمنت ملحمة عنتره أكثر من عشرة آلاف بيت ، وأكثرها شعر ركيك ، اذ كتبت بلهجة عربية عامية . ومع ذلك كان لها فضل غير قليل فى الاحتفاظ بهذه اللهجة التى كان يخشى ان تروى فى العصور المتأخرة حين شاعت اللهجات الأعجمية وخاصة التركية . فقد عكف عليه الناس فى الأقطار الإسلامية يقرأونها فى مجالسهم ليلا ونهارا ، واحترفت مجموعة من القصاصين فى مصر والبلاد العربية قراءتها وانشادها مع الهلالية والظاهر بيبرس وما يماثلهما . فابقى ذلك كله على اللهجة العربية العامية التى لا تزال فى مصر وفى غيرها من العالم الإسلامى .

### ● عودة الى أصل السيرة وزمن وضعها :

لا شك أن أصل هذه السيرة عربى غير أن الرواة - كما أسلفنا - توسعوا فيها باضافتهم الى هذا الأصل زيادات واستطرادات على مر التاريخ حتى بلغت ما هى عليه الآن .

وكان من عادة العرب المسلمين فى صدر الإسلام وفى الفتوحات الإسلامية ان يحمسوا الجنود ويستنهضوا همهم للقتال بأن يذكروا لهم أخبار الشجعان والفرسان المغاوير فى الجاهلية ورواية قصص بطولتهم . وقد فعل ذلك القائد



الأموي الحجاج بن يوسف الثقفي سنة ٧٧ هـ .  
وذكر ابن الأثير المؤرخ أن عتابا بن ورقاء سار في  
أصحابه قبل المعركة يحرضهم على القتال والجهاد  
وسأل الجنود عن يحفظ أشعار عنتره .

فأشعار عنتره وبطولاته كانت تروى أولا  
للحماسة وبعد ذلك تم جمع أشعار عنتره  
وأحاديث بطولاته وأخباره ثم تناقلوها وتوسعوا  
فيها حتى جمعت في أواخر القرن الرابع الهجري  
على زمن الخليفة العزيز بالله الفاطمي ( ٣٦٥ هـ -  
٣٨٦ هـ ) .

وبذلك يصح رأى بعض الباحثين ان سيرة  
عنتره كانت معروفة في القرن السادس الهجري  
معرفة كاملة في مصر والحجاز والعراق والشام .  
وأن مؤلفها واحد وان اختلفت الآراء حوله والتي  
من بينها رأى الأصمعي الذي عاش في القرن  
الثالث الهجري . وان كاتب السيرة كان ملما  
بأحوال العرب في مصر والشام والعراق والحجاز  
فضلا عن أحوال جيوش الفرس والروم كما يذهب  
أستاذنا / فاروق خورشيد في كتابه ( فن كتابة  
السيرة الشعبية ) وذلك بالطبع أتاح له فرصة  
نسخ الكثير من القصص ، أو جمع الكثير مما  
كانت تتداوله الناس حول شخص عنتره في  
العصر السابق كما يقول طه حسين ( حديث  
الأربعاء ج ١ / ١٤٦ ) .

أما رواية الكثير من شعر عنتره أو ما حمل على  
عنتره من شعر فالدكتور طه حسين لا يطمئن الى  
كل ما روى على لسان عنتره ، وبعيدا عن  
شكوك الدكتور طه المعتادة تؤكد ومعنا الكثيرون  
من المنصفين ان عنتره شخصية حقيقية عاشت  
في خلال الفترة ما بين ( ٥٢٥ م الى ٦١٥ م )  
والتي أشار القدماء اليها وذلك لا شك فيه .

ويروى أن رسول الله صلى الله عليه وسلم  
أعجب بسيرة عنتره فقال : « ما وصف لي أعرابي  
قط فأحببت أن أراه الا عنتره » وإذا صح أن  
عنتره توفي بعد إصابته بسهم أحتمل على نفسه  
آثره الى أن وصل الى خيمته ليموت سنة ٦١٥ م  
إذا صح ذلك يكون رسولنا الكريم ( صلعم ) قد  
أدرك أخباره جميعا حيث أن مولده ( صلعم ) قد  
كان في سنة ٥٧٠ م أي أن عنتره قد توفي

والرسول ( صلعم ) قد جاوز سن الخامسة  
والأربعين وبعد نزول الوحي بخمس سنين .

ويرى الباحثون أن السيرة الشعبية المعروفة  
باسم سيرة عنتره بن شداد هي أول ما عرف في  
التراث الشعبي العربي من سير . . فهي لا تشير  
الى سير أخرى مثل سيرة سيف بن ذي يزن أو  
سيرة الأميرة ذات الهمة ، أو سيرة أبي زيد  
الهلالي ، أو حمزة العرب أو غيرها وان كانت  
في هذه السير اشارات متعددة الى سيرته كما يؤكد  
د . محمود الحفنى ، والأستاذ فاروق خورشيد .

ويشيرون الى زواج عنتره من عبله انتصارا بهذا  
لعنصر مهم من عناصر البطولة العربية ، وهو  
عنصر الاقدام والفروسية والخلق بصرف النظر  
عن الأحساب والانساب ولو بانهم لا يتركون عنتره  
ابنا لأمة فسرعان ما يزعمون أن الأمة زبيبة ليست  
الا ابنة للنجاشي ملك الحبشة أسرها قوم وأتوا بها  
الى عيس فاقتنها شداد ، وكأن الرواة لم يرضوا  
أن يظل بطلهم الملحمي وضيع النسب ، فإذا  
كانت عيس تدل عليه بنسبها وتعيده بنسب  
أمه ، فإن الرواة قد جعلوا نسب الأم في مكانة  
الملوك والأميرات ولا تنسى الجزيرة اغارة ملوك  
الحبشة وسطوتهم . . كما انه ليست هناك اشارة  
حول عنتره وأمه وموقفهما من الغارة الحبشية في  
عام الفيل وهزيمتهم ، الهزيمة التي تعطى الرواة  
والقص الشعبي المبرر الذي يجعل عنتره وأمه  
في مكانة دنيا بين العبيد ، ومدى تدهور العلاقة  
بين الجنسين العربي والحبشي خاصة اذا علمنا أن  
الرواة والمؤرخين قد جعلوا عام ٥٢٥ هـ مولدا  
لعنتره وهذا يعنى أنه عاش حتى التسعين ،  
ولا يتصور أن عنتره كان على فرس يحارب الأعداء  
وهو في هذه السن فيصيبه سهم فيحتمل على  
نفسه ليموت في خيمته سنة ٦١٥ م

والذي نطمئن له هو ان سيرة عنتره بن شداد  
شأنها شأن غيرها من القصص الشعبي الطويل  
الذي كان نتاج كثيرين ولا يمكن اسناده الى مؤلف  
بعينه كالأصمعي وغيره . وأن البحث العلمي الجاد  
يجب أن يتجه مباشرة الى زمن وضع هذه الملحة  
أو زمن تدوينها وهذا في رأينا أجدى للدراسة  
وللدارسين .

قد يحسن بنا ان نذكر هذه القصة فقد تفيد في  
ذلك المجال . قيل بأنه حدثت ربيعة في دار



أحيانا ، وشخصياتها مرسومة رسما قويا ومصاغه بافتتان مما يجعل السيرة تستأهل التقدير .

ولكن لا ينبغي أن نفهم كلام كوسان أن ملحمة عنتره وأسلوبها المتغير يصل في درجته الى التغير الذي نصادفه في كتاب حكايات ألف ليلة وليلة . حيث يتغير أسلوب الطبعة البغدادية عن الطبعة المصرية ويتغير قديم هذه عن حديثها - وذلك لأنه قد توفر لسيرة عنتره الشعبية ما لم يتوفر لألف ليلة في جمعها - فقد انفرد الشيخ يوسف بجمع سيرة عنتره ونسخها وقد هيا لها هذا وحدة في أسلوب السرد وأسلوب الشعر .

ثم دورانها حول حوادث تاريخية وحد بين أسلوبها وقارب بين درجاته فلا نراه تارة في القمة وأخرى في الحضيض .

والى جانب هذا فقد جمع أسلوب السيرة الى جماله وفتنته عنصر التشويق الذي نراه ونحن نقرا ألف ليلة وليلة . ولكنه خلا من الجرأة في الاشارة والتلميحات الجنسية ، والحث عن المكاسب الدنيئة . ولعل دوران حوادثه حول شخصية عربية كعنتره بن شداد هو الذي جرده من ذلك رغم أن الراوى المصرى قد لعب فيه كما حدث في ألف ليلة ولكن أثره في ألف ليلة بدا واضحا في العبارة المستهجنة والتي هتكت الأستار وفضحت الأسرار وكشفت حجاب العفة .

### ● سيرة عنتره في ابداعنا الحديث :

كانت سيرة عنتره مصدرا من مصادر الابداع الأدبى والفنى فى فكرنا الحديث سواء فى المسرح أو القصص أو السينما ، فقد كان لفرح أنطون رواية شهامة العرب ( عنتره ) ولأبى خليل القبانى رواية أيضا بهذا الاسم سنة ١٣١٨ هـ هذا فضلا عن اشارة لاندائى لمسرحية حبيب جاماتى بعنوان : ( عنتره ) سنة ١٩٤٩ م وعادل كامل بعنوان ( ويك عنتره ) سنة ١٩٤١ وعنتره لشوقى سنة ١٩٣٢ م وأبو الفوارس لمحمد فريد أبو حديد ، وثار ابن عنتره لأحمد عباس صالح سنة ١٩٧٢ ، ١٩٧٣ وحواء الخالدة لمحمود تيمور .

### وأخيرا :

ان عنتره بن شداد فى أدبنا الشعبى يرتبط

العزیز بالله الفاطمى وكعادة الناس تداولوا هذه الريبة فى مجالسهم ومنازلهم وأسواقهم فاستاء العزیز لذلك وأشار على الشيخ / يوسف بن اسماعيل وكان من المتصلين به : أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث المرتاب . وكان الشيخ يوسف الذى تحدثنا عنه من قبل على درجة كبيرة من الذكاء يعرف كيف يدبج الأحاديث التى تخلق لب الناس بالاضافة الى كونه واسع الدراية والرواية بالتاريخ والشعر والأدب وأخبار العرب ونواديرهم وأحاديثهم وكان قد قرأ بعق ما رواه أبو عبيدة ، وابن هشام ، والأصمعى ، والقراء ، وابن الاعرابى وحفظ أمثال العرب وحكمهم وأشعارهم واستغل ذلك فى كتابة قصة عنتره بن شداد وتوزيعها على الناس فى كل مكان واعتقد أن هذا الرجل أصلا من دعاة الشيعة الأذكياء وقد استغل منهج الدعوة الشيعية المشهور على أيام الدولة الفاطمية فى نشر قصة عنتره ، وأعجب الناس بحكاية عنتره وروايات يوسف بن اسماعيل عنه وعن بطولاته فنسوا سلبيات العزیز ومساوىء الدولة الفاطمية واندمجوا مع عنتره وبطولاته .

وقد قسم الرجل السيرة الى ٧٢ كتابا ملتزما فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام فى حادث مهم يشتاق القارئ والسامع بعده الى الوقوف على تمامه . فلا يفتر عن طلب الجزء الذى يليه .

وقد تناول النساخون هذه السيرة التى جمعتها الشيخ يوسف واشتغلوا مستقلين بنسخها ولكن بعضهم قد أفسد روايتها وحوار فيها وأسقط منها ما أسقط ، وأضاف اليها ما أضاف وبذلك أصبحت نسخها تختلف بعضها عن بعض . ومن هذا نعلم أن جمع القصة فى كتاب منسوخ كان على عهد العزیز بالله الفاطمى خلال القرن الرابع الهجرى . ولكن ما فيها من فصول تروى جانبا من أخبار الحروب الصليبية يدل على أنها أى السيرة قد استوت فى صورتها الأخيرة بعد فترة الحروب الصليبية أى بعد جمعها بأكثر من قرنين ( القرن ١٢ ، ١٣ م ) .

### ● أسلوب السيرة :

يقول المستشرق كوسان عن سيرة عنتره ان أسلوبها متغير ، رشيق ، يبلغ مرتبة الجمال



بفكرة مثالية مطلقة كبطل شعبي هي ، فكرة الحرية ، فعنترة البطل يقاوم مصيرا سيق اليه ، هو العبودية ، انه يحاول بوسائل عدة اثبات أن النبل والشرف والحرية ليست رهنا بوضع اجتماعي ما ، ولكنها رهن بما يتحلى به الانسان ذاته من صفاتها ، وتصبح عبلة هي الدليل على أنه لا يختلف عن « السادة » في شيء . واقترباها وجدانيا من عنترة يشجعه على اثبات صفاته البطولية التي تجعله جديرا بالسيادة برمتها

لا بمجرد الانتماء لها ، وتصبح سيرة عنترة لحنا سيمفونيا ملحميا يعزف في الدفاع عن الحب والحرية ، ومناهضة العنصرية . ويصبح «البطل» رمزا يسعى للخلاص مستعينا بصفة نادرة لا تتوفر كثيرا في الأبطال الملحميين وهي الشاعرية فضلا عن الوجود الحقيقي . فالبطل هنا أيضا مختلف من هذه الزاوية عن غيره كثيرين ربما نشأوا في الواقع ، ولكنهم تحولوا مع الوقت والضمير الجمعي الى رموز أسطورية أو ملحمية .



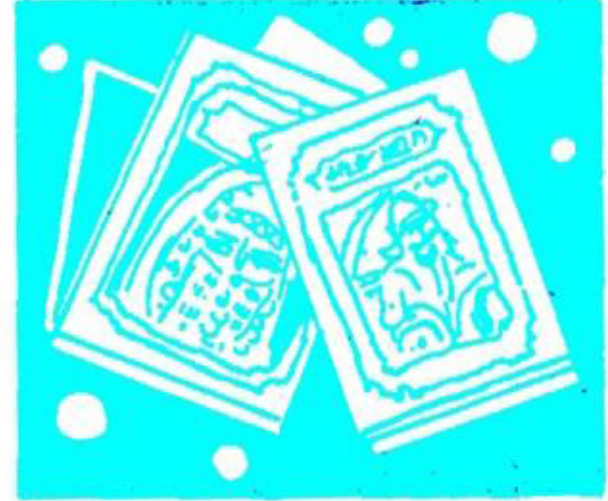
### من مراجع المقالة :

- د . عبد الحميد يونس : أعماله الكاملة .
- د . شوقي ضيف : العصر الجاهلي .
- د . محمود الحفنى : سيرة عنترة : سلسلة مذاهب وشخصيات .
- البغدادى : خزانة الأدب : ج ١ تحقيق عبد السلام هارون .
- فاروق خورشيد : فن كتابة السيرة بالاشتراك .
- فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية .
- د . طه حسين : حديث الأربعاء ج ١ .
- أحمد شوقي : عنترة .
- محمد فريد أبو حديد : أبو الفوارس عنترة بن شداد .
- د . أحمد مرسى : بحوث ودراسات مختلفة .
- د . شكرى عياد : البطل في الأدب والأساطير .
- د . نبيلة ابراهيم : البطولة فى السير الشعبية .
- أعداد متفرقة من مجلة ( الفنون الشعبية ) المصرية .





# مكتبة الفنون التحليلية



## الوقوف في دائرة السحر

### ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي

عرض وتقديم

عبد العزيز رفعت

لقد كان جوزيف كامبل محققا بكل الجيب من الليالي العربية ، مؤرخى الأدب الأوربيين ، الذين يسهمون فى « خرافة تثير الاستغراب حول عدم افادة الأدب الانجلو - أمريكى من آداب خارج حدود أوربا » ، مستمرين فى « اجترار وتكرار تلك القصة المدرسية البالية عن الاغريق والنهضة » . فبصرف النظر عن المساهمات العربية السابقة على ألف ليلة وليلة ، وتأثيرها فى الأوساط الثقافية الأوربية ، فإن حجم الاستقبال الذى حظيت به الليالى فى أصقاع كثيرة هناك ، والرواج الذى صادفته ، والبحوث والدراسات ، والتعليقات ، والمناقشات والتعقيبات ، والاقتباسات والنتاجات القصصية والشعرية التى ترتبت على كل أشكال التجاوب معها ، كاف تماما لتأكيد حقيقة هذه التأثيرات ، وتيقن تواجدها .

والكتاب الذى نحن بصدد عرضه الآن معنى بشكل تام بجوانب هذا الموضوع وبطبيعة ردود فعل انتقاد والمتذوقين - فى انجلترا - وحجمها ازاء هذا العمل الأدبى الهام على مدى قرنين من الزمان ( الثامن عشر والتاسع عشر ) ، وما لابس هذين القرنين من تغيرات .



يقول مؤلف الكتاب ، الدكتور محسن جسم الموسوى : ان الذى يدعونى الى دراسة النقد الأدبى الانجليزى لألف ليلة وليلة هو ذلك الاغفال المتعمد الذى تعرض له هذا الأثر الأدبى ، على الرغم من سعة تأثيره فى أوساط الثقافة الانجليزية ، فما زال الحديث ، كما يذكر الناشر والكاتب الانجليزى والفكتورى المعروف « جامبرز » مقتصرًا على الآثار اللاتينية واليونانية فى الأدب الانجليزى ، أما حظ الثقافة الشرقىة ، فلا يتعدى الاشارات الى الكتب المقدسة ، بعد ما صودرت لتكون « غريبة » قلبا وقالبا ، حتى بات مؤرخو الأدب ينسون أنها هى الأخرى : نتاجات شرقية !! » .

وهكذا تظهر دراسة الدكتور الموسوى ، لتطرح نفسها فى ميدان المنازلات العلمية الجادة والهادفة ، معتمدة كل الآراء والاجتهادات التى يعجز المكابر عن انكارها أو تجاهلها ، متنكبة سبل اللغو ، واللجاج العقيم ، والسفسطة العارعة ، ومتوسلة - فى الوقت ذاته - بطرائق التنقيب الموضوعى ، والمنهجية العلمية ، لتوصل الحقائق دون ادعاء أو عجالة ، وتضعها امام القارئ ، لى يستنتج بنفسه ، فى أحيان كثيرة ودون افتعال آراء مسرفة فى غير موضعها ، حجم هذه التأثيرات .

ولقد تميزت هذه الدراسة بالدقة ، والرصانة والتاصيل العلميين فقد اعتمد المؤلف - زيادة على المراجع والمصادر العلميه - المقدمات الدائعة للنسخ المترجمة عن ألف ليلة وليلة ، والطبعات المعدة منها أو المقلدة لها ، وكذلك العروض النقدية ، والمقالات المتميزة التى وردت فى المجلات والدوريات المعاصرة ( آنذاك ) ، وعلى مذكرات النقاد والكتاب والرحالة ، والوجوه المعروفة وعلى رسائلهم وأحاديثهم ، وجمع فيما يربو على الأربعمئة وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط - هذا اذا لم نغفل المراجع والهوامش المصاحبة للدراسة والمتمة لها - ما لم يكن يتيسر جمعه فى أضعاف هذا العدد من الصفحات وفى أسلوب متميز ، ومنهجية علمية راسخة ، يعكس الدكتور الموسوى عميق الفهم للتيارات النقدية المتقاطعة فى انجلترا ابان هذه الفترة

الصاخبة المسرفة الطول ، ومثل هذا أيضا لمحتويات الليالى نفسها وغناها الفنى ، وينقسم كتابه - وفقا لذلك - الى ستة فصول ، عدد التوطئة ، يتناول الأول منها « الليالى العربية فى القرن الثامن عشر - اتجاهات الرؤية واشكالات الذوق » ، وفيه يستعرض المؤلف آراء أبرز النقاد والمثقفين وواجهات المجتمع الانجليزى ، بدءا بالتزمت الكلاسيكى الجديد « الاتباعيون الجدد » ، وانتهاء بالتححرر منه والارتداد عليه فى الاتجاهات القوطية والرومانسية النامية « الابداعيون » ، وفى ضوء شعبية الليالى وشيوعها ، يستنتج المؤلف - مثلما نستنتج نحن - أن القرن المذكور قد شهد رغبة عارمة ومتصاعدة فى متابعة هذه الحكايات وانشدادا الى عجائبها ، كما شهد ميلا شديدا ومستمرًا الى الكشف عن تصاميمها المتشابكة وفنيتها الدقيقة ، وكان لشغف الجمهور الانجليزى بهذه القصص الغريبة والمثيرة دوره فى تغيير المقاييس النقدية ، وفى التأثير على نبرة كتاب الرواية ، الذين كانوا متابعين جيدين لمستلزمات مجارة الجمهور ومتطلبات ذوقه .

أما الفصل الثانى من الكتاب فيخصصه المؤلف لليالى فى المرحلة الرومانسية ويعنى هذا الفصل بالأجواء العامة فى مطلع القرن التاسع عشر ، من خلال ملاحظة المزاج الثقافى الذى أوشك أن يتوحد بالمزاج الاجتماعى الكلى فى ذلك الحين ، بحكم انهيار سلطان تقاليد الكتابة والتأليف الموروثة ، وسيادة الدعوة لتمثل الحياة الرعوية فى الآداب والفنون والانفتاح على ما رفضه العقليون « الاتباعيون » من انفعالات وعواطف ونزعات مؤمنة بالحوارق والعجائب ، ولهذا يأتى التجاوب مع ألف ليلة وليلة - فى هذه الفترة - مختلفا بشكل أو بآخر عن التيارات السابقة التى سادت القرن الثامن عشر ، وباستعراض المؤلف لكل أشكال التجاوب التى أسهمت فى تأليب الاهتمام بالليالى العربية على شتى الأصعدة والمستويات ، وتفاعلها معا ، وكذلك المواقف المعارضة التى طبعت فى كتابات أبرز مفكرى العصر ومؤلفيه ، وأهم من ذلك ، تلك المواقف المختلطة التى



انفعلت بجوانب معينة من الحكايات دون أخرى والتي من شأنها أن تضع الدارس في محنة قاسية ، يستخلص المؤلف البراهين الساطعة والأدلة القاطعة على أن الليالي العربية لم تؤثر في جمهور القراء فحسب ، وإنما أثرت أيضا في الرحالة والمسافرين ، ومعدى المسرحيات والميلودراميين « كاتبو المشجاة » ، والشعراء والروائيين ، بل لم تغفل فلسفات العصر « نفعية ووصفية ومثالية وتوفيقية » الليالي العربية ، وإنما رأت كل منها في الليالي ما يتفق مع اتجاهاتها وأصولها ، لتدخل حكايات ألف ليلة وليلة في جوهر ثقافة العصر ، واضحة في الكتابات الانجليزية المتميزة ، ومؤثرة في أبرز تياراتها .

**أما عن التثمين « التقييم » الرومانسي لجماليات شهر زاد ، فيفرد له المؤلف الفصل الثالث من الكتاب ، مستهلا هذه المرحلة « الرومانسية » بنقاد وكتاب نهاية العصر الأوغسطي ومطلع القرن التاسع عشر ، حيث تميز المجال الثقافي آنذاك بسمتين مهمتين : أولهما ، المعارضة « المحافظة » للرواية عموما لأسباب دينية ودنيوية مادية على كلا الصعيدين ، وثانيهما ، انتعاش الفلسفة البنثامية « النفعية » ، التي رافقت ظهور الفلسفة « الوضعية » وامتزجت معها ، مما دفع بالنقد إلى أن يتعامل مع الرواية - خلال هذه المرحلة - في ضوء الرفض « المنفعي » و « الديني المتحمس » لكل ما يعد مضية لوقت ، بما يعنى أن أدب التسلية قد يكون مقبولا شريطة ألا يهدد العمل بما يلهم ويشغل وألا يوجد في أذهان الفتيات ميولا وأخيلة مثالية تمنعهن من التعامل الجاد مع الحياة ، أو تشجع عندهن النزعات الرومانسية أو الشهوانية، ومع ذلك لم يكشف النقد - خلال هذه المرحلة الحرجة - عن عدا فاطر أو متحمس للحكايات الشهر زادية على أسس « خلقية » أو « اجتماعية » هذا إذا استثنينا الاعتراضات « الأوغسطية » أو « الاتباعية الجديدة » بازاء تقنياتها وأساليب كتابتها ، وفي مقابل أن بعض النقاد قد**

استعملوا الحكايات على أنها أساسيات نقدية في تقويم وتثمين الأعمال الروائية والقصصية الانجليزية المعاصرة لهذه المرحلة ، ولقد أخذت هذه المبادرات الأولية في دراسة جماليات الحكايات العربية تتطور في اتجاهات واضحة المعالم ، وبغير معزل عن الوقائع التي تكون بمجملها الوضع الثقافي العام في إنجلترا إبان حكم الملكة فكتوريا ، فضلا عن تزايد التأكيد على نشدان الدقة في ترجمة الحكايات أو نقلها أو تحريرها ، وبدل أن تعكس تجاوبات ذلك العصر تثمينا منسجما ومستمر لجماليات شهر زاد ، فإنها في واقعها قد أشرت لعدد من الاجتهادات المختلفة التي تقع ضمن تجاوبات واحدة، يتخير منها المؤلف تلك النزعة الرومانسية التي تأتي في مقدمة غيرها من النزعات ، بحكم التصاقها الحيوى والعضوى بالحلجات الانسانية والعواطف والآمال الرقيقة ، التي سبق للمؤلف تشخيصها في الفصل السابق ، رابطا هذا الاتجاه الرومانسي بالارتداد الدائم عن القوانين « الاتباعية الجديدة » ، والمواصفات « الواقعية » فى الكتابة والتأليف ، وعن ذلك النمط من التفكير الهندسى والروح التجريبية ( أو الوضعية ) التي ميزت مرحلة « التنور » ، أو العصر الأوغسطي ، كما سمي القرن الثامن عشر ، وإذا كانت نسخة « ادوارد وليم لين » من الليالي العربية قد جوبهت ببعض تحديات الرومانسين ، الذين نموا وهم يجدون في نسخة « جالان » العواطف والانفعالات والرؤى التي تتناسب وتركيب أذهانهم ، فإن أواخرهم كذلك قد ارتدوا على « لين » ، واجدين في منهجه وطريقة تحريره للحكايات اقحاما مدرسيا غير فنى ، لذلك يفرد المؤلف الفصل الرابع من كتابه لـ « نسخة لين ، وتغيرات الموقف الأدبي في العصر الفكتوري » فإذا كانت الحكايات العربية السائدة فى الأجواء الأدبية الانجليزية حتى ذلك الحين ، هى تلك المأخوذة عن ترجمة « جالان » ، فإن هذه المرحلة بطابعها الأكثر تميزا لم تعد تميل الى حكايات



باهتة اللون والتفاصيل (١) ، بل كان لابد من نسخة تنسجم مع التصاعد المستمر للنزعة الدراسية المتجردة من الأهواء والمفاضلات الشخصية ، والمتوخية للواقعية و « الموضوعية العلمية » ، وذلك في العقد الرابع من القرن التاسع عشر ( عصر الملكة فكتوريا ) ، لتحظى نسخته - « لين » - آنذاك - باعتراف كبير ، لاعلى أساس كونها من كتب « غرف الاستقبال » فحسب - كالانجيل ونسخة باودلر المشذبة لمسرحيات شكسبير - بل على أساس كونها أيضا افضل التقارير الوثائقية المسلية عن المجتمع العربى الوسيط ، ومع أن « لين » قد وقف من الليالى موقف المؤرخين العرب منها ، باعتبارها مبتذلة لا تستحق الاهتمام ، الا أن الرواج الذى حظت به فى أوروبا قد دفع لين الى تحريرها من المتعلقات التى اعتبرها مشينة ، فى ضوء حشمة قراء الطبقات الوسطى المفرطة فى منتصف ذلك القرن ، وعلى أساس أنها أيضا لا تتناسب مع طهارة العرب ، أو أن بعضها يقدم فكرة خاطئة عن اخلاق السيدات العربيات الفاضلات وطبايعهن ، ولهذا السبب كان النقاد يرون فى نسخة « لين » خدمة عامة للجمهور ، لا تخص انجلترا وحدها ، بل هى خدمة شاملة بحكم شمولية الحكايات وطلاقتها ، وقد زود « لين » كل حكاية من الليالى بهوامش اجتماعية وتاريخية واضعا الجميع فى اطار واضح ، عائدا بكل حدث أو نادرة الى ظروفها التاريخية الاجتماعية فقدم بذلك صورة غنية للحياة العربية ، ولا سيما فى مصر ، وبهذا الأسلوب لم تعد الرومانسية تحتل مكانها البارز فى الحكايات بل أصبحت ثانوية فى تركيب عام ذى أطر

متماسكة وواقعية ، لقد تم الفصل اذن بين الشرق وفن الكتابة الشرقية ، ولم تعد - بعد ظهور نسخته لين - الصورة الرومانسية لشرق غامض شبيه بالاحلام ممكنة القبول ، على هذا الصعيد وصعيد الكتابة الابداعية ، كرس المؤلف جهده - بفهم ودراك عميقين - ليكشف لنا عن طبيعة التحول الثقافى الجارى الذى كانت نسخة « لين » بصورها وهوامشها أحد شواهد ، ولا يفوته أن يفعل الشيء نفسه على أصعدة القراءة ، حيث التنوعات المختلفة لمتابعة الجمهور الأدبى للحكايات الشرقية بعامة ، والعربية بخاصة ليبين لنا أثر هذه الحكايات فى الذهن الأوروبى ، وهو أثر - كما يقول الدكتور الموسوى - يصعب ( حتى فى دراسة معنية به كهذه ) تبين كافة جوانبه وسماته ، لينتقل بعد ذلك الى الفصل الخامس « بانوراما الحياة الشرقية » (٢) ، وفيه يقوم المؤلف بتقييم الجهود التى بذلت خلال القرنين اللذين انصبت عليهما الدراسة ، للغوص فى تداخلات أجواء الليالى العربية وظروفها ، وكذلك إعادة تركيب محيطها الأخلاقى و السوسيو - ثقافى ، ولعدم سهولة ذلك ، ووعى المؤلف بهذه الحقيقة ، فهو يقوم باستقصاءات واعية للتداخلات الدقيقة ، والظروف الخاصة ، والعوامل الاجتماعية التى تحكمتم بموقف كل من مترجمى الحكايات العربية ازاء محتواها الاجتماعى ، بما يعنى ضمنا اتجاهات المجتمع الانجليزى الثقافية خلال هذين القرنين ، ويعقد الكثير من المقارنات المشفوعة بالملاحظات الثاقبة بين نسخة « لين » من الليالى ونسخة « بيرتن » ونسخة « جون بين » ، غير مغفل للخطوط الرئيسية للاتجاهات الأدبية

(١) جالان هو أول من ترجم ألف ليلة وليلة الى الفرنسية وعنها كانت النسخة الانجليزية الأولى مجهولة المترجم والتى عرفت بنسخة « Grub Street » ، أى نسخة شارع الوراقين أو سوق الوراقين ، والتى تبعها بعد ذلك طبعة « بل - Bell » فى عام ١٧٠٨م ، لتعقبها عشرات الطبعات المكررة والمترجمة والمنقحة ، والعديد الذى لا يحصى من الموجزات والقصص المعدة عن ألف ليلة وليلة ، مما لا يفى بذكره المتن ، ناهيك بالهامش ، ومن المعروف أن جالان قد ترجم الحكايات العربية بحرية كبيرة ، مكيفا النص للمناخ الفرنسى أسلوبا ومراسيم متجاهلا الخصائص الوطنية التى تمنح النص سمة الطبيعية مما جعل نسخته تتراجع أمام النزعة العلمية الصاعدة فى أربعينيات القرن المنصرم ، باعتبارها طرح طائش للحكايات الشرقية فى لباس أوروبى قد ركز على قضايا السحر والتعاوى والرقى والآلية الرومانسية .

(٢) « البانوراما » : هى شمولية النظرة والرؤية والاتجاه ، حيث تبصر الجوانب والتفاصيل من نقطة التمرکز الشديد ، ولغياب مصطلح مرادف - كما يقول المؤلف - فقد أثر الابقاء على كلمة « بانوراما » كما وصفت بها الليالى فى مقال لريتشارد بيرتن .



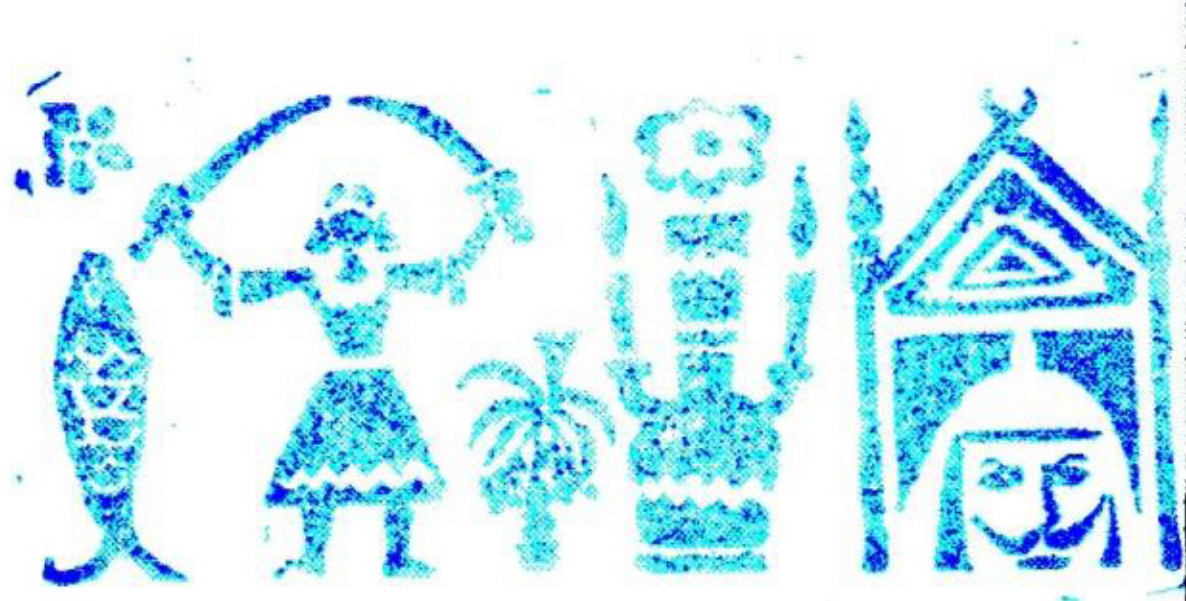
والفكرية المعاصرة . مستقصيا أوجه النزاع بين دعاة الأخلاقية الفكتورية فى الأدب ، وبين معسكر الخصوم ، الذى يضم فى صفوفه مختلف النماذج والمواقف التى يجمعها الاعتراض على التزمّت والتحجر الأدبيين ، ليوقفنا ذلك بانشداه حقيقى على حافة الشراء المضمونى لألف ليلة وليلة ، وطرحها لصورة « بانورامية » للتقاليد والعادات والمعتقدات الشعبية التى سادت فى العصر الاسلامى الوسيط ، وليتأطر تعليق المستشرق الأمريكى « توى » عن الشراء الاجتماعى لآلف ليلة وليلة فى إطار من الدقة والشمول ، حيث يقول فى معرض حديثه عن هذه القضية : « ان هذا الكتاب هو تاريخ الثقافة الاسلامية ، وسجل الذكاء الاسلامى المتوقد فى أيام عزة العرب فى آسيا ، انه يقدم صورة حياتهم أصدق وأكثر حيوية من جميع التواريخ العادية مجتمعة » ولكى تتسق بنية الكتاب ، سواء من الناحية الشكلية أو المضمونية ، يختتم الدكتور الموسوى دراسته بفصل موجز ( السادس ) تحت عنوان « الاتجاهات الحديثة فى دراسة ألف ليلة وليلة » وفيه يتعرض لأهم المداخل النقدية والنظرية فى دراسة وتناول الليالى العربية ، وكذلك المحاولات التى جرت فى قرننا الحالى لتضمين وتمثيل بعض المفاهيم والتقنيات العربية فى الكتابات الروائية الأوربية ، وبرغم تعدد الاتجاهات وتنوعها فى فهم الليالى العربية فى هذا القرن ، فان الدكتور الموسوى يؤكد على حقيقة مهمة لابد وأن نعيها جيدا ، وهى أن الليالى ستظل متجددة باستمرار ، وستجد فيها الأجيال اللاحقة - كما وجدت فيها الأجيال السابقة - أكثر من صورة اجتماعية ونفسية ومشكلة فلسفية تستحق الدرس والمتابعة .

هذا وقد زود المؤلف كتابه ببلوجرافيا رائعة تنقسم حسب الطرائق المكتبية الحديثة الى أربعة أبواب رئيسية ، الأول منها يختص بالكتب المرجعية ، والثانى يشمل نسخ ألف ليلة وليلة وطبعاتها المختلفة فى اللغة الانجليزية ، والثالث للصحف والمجلات والكتب التى ظهرت خلال الفترة التى اعتنى المؤلف بدراساتها أما الباب الرابع والآخر ، فهو يشمل المراجع من كتب ومجلات ومخطوطات درست موضوعة الليالى فى القرن العشرين ، وقد عمد المؤلف - لتمام الفائدة - الى بعض التوضيحات التى رافقت البيلوجرافيا ، من شأنها توجيه الباحثين والدارسين ، وتقديم العون لهم فى هذا المجال ، كما زود كل فصل - فى نهايته - بمجموعة من الهوامش والمصادر التى اقتبس منها أو أخذ عنها ، علاوة على مجموعة من اللوحات والرسوم - جاءت فى آخر الكتاب - قد تخيرها المؤلف من نسخة فورستر ولوحات آدموند دولاك ، والكتاب - من هذا المنطلق - يعد بحق وثيقة الوثائق التى يجب أن يقتنيها الباحثون فى الأدب المقارن بوجه عام ، وفى الفولكلور بوجه خاص ، ومع ذلك فأننى أعتب على المؤلف اهماله لبعض التفاصيل التى وردت فى الرسالة الأصل (٣) ، بحجة أنها مما لا يهم القارئ العربى كثيرا ، فعلى ما فى ثنايا هذه الحجة من افتراض بأن القارئ العربى ليس مهيا بعد للتعامل مع كل الحقائق والتفاصيل ، يتناسى المؤلف أن النص موضع دراسته ، هو نص القارئ العربى ، ونتاج ثقافته ورؤاه ، ولذا يعنيه كثيرا أن يتعرف على أدق التفاصيل التى أحاطت بأبداعه ، حتى تلك التى لا تتصل بهذا الابداع مباشرة ، بل ومن حقه على المؤلف أن يهيا له ذلك فى طبعة لاحقة .

(٣) الكتاب - فى الأصل - كان رسالة المؤلف للدكتوراه التى تقدم بها جامعة دالهورى الكندية باللغة الانجليزية

تحت عنوان « الباب المحرم الى كنز لا ينضب : دراسة النقد الأدبى الانجليزى لألف ليلة وليلة » فأجازها الجامعة بتميز فى ربيع عام ١٩٧٨ ، وقد عمد المؤلف - عند شروعه فى ترجمة الأصل - الى حذف بعض التفاصيل بسبيل تأكيد على ما رآه مناسباً فى التعريف بقيمة ألف ليلة وليلة الأدبية ، أو فى طبيعة ردود فعل القراء الأجانب ، وتجاوباتهم مع هذه الحكايات .





# جولة الفنون الشعبية



## احمقالات المولد النبوي الشريف في ملوى

سمير جابر

إذا دققنا النظر في عمق التاريخ ، نجد أن المواكب الاحتفالية ، والمهرجانات الشعبية ، هي في الأصل من ابداع ذلك الانسان الساكن لوادي النيل منذ آلاف السنين .

ولم يكن الانسان على النيل يقيم مثل هذه المواكب أو تلك المهرجانات من أجل المسرة والترفيه ، بل كان يقيمها من أجل منفعة بعينها . . من أجل أن يحقق بها غاية عقائدية ، أو هدف طقسي ، أو مراسم وشعائر تلتصق بمعتقداته التصاقاً وثيقاً !!

أنه إذا غابت الوظيفة ، غاب الهدف ، وغاب الموكب الاحتفالي نفسه .

ومن أهم المظاهر الاحتفالية بمصر ، تلك المظاهر التي يمكن أن نراها في مناسبة المولد النبوي الشريف .

ولقد أتاحت لي الفرصة لرصد ودراسة هذا الموكب الاحتفالي الكبير بمدينة « ملوى » - محافظة المنيا - ، على مدى أعوام ثلاثة ١٩٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ .



تخرج - في هذا اليوم - جموع الناس بمدينة ملوى بشكل تلقائي ، ويتجمعون في مكان فسيح ، بالقرب من متحف الآثار بملوى ،

وما نراه في قرانا المصرية من مواكب احتفالية لشاهد على هذا حتى اليوم « فالزفة الخاصة بعفش العروس « الشوار » ، قبل الزفاف تتم في شكل موكب احتفالي - وزفة حفل ختان الطفل تتم من خلال موكب احتفالي ، يكون فيه الطفل كفارس فوق ظهر الفرس - وحفل الحنة فوق صينية مزينة بالشموع يتم زفافها في شوارع القرية من خلال موكب احتفالي - ومراسم الدفن تتم من خلال موكب تتقدمه الطبول بايقاعات ونقرات خاصة متميزة » .

ولكل موكب من هذه المواكب مظاهره الخاصة التي تميزه عن غيره من المواكب . فهذه المواكب لها غايتها الوظيفية المحددة ، حتى



انتظارا لحضور « مقامات » الشيوخ المحمولة فوق ظهور الجمال ، لتكون على شكل « المحمل » . وقبل حضورها بساعات تقوم هذه الجموع بعمل حلقات التحطيب على أنغام المزمار والطبل ، فلا يخلو شارع من هذه المباراة الفنية والتي تتميز بقوانينها وحكامها ، ويتخللها الفرسان وهم يمتطون الخيول مارين بهذه الحلقات ، لكي يخبروا الجموع الغفيرة بقرب ميعاد وصول المحمل ، وهو ما يعد الرمز الأول في طقوس هذا الموكب .

وتبدأ هذه المقامات في الحضور تباعا ، ويدون في انتظارها وليل عموم مشايخ الطرق الصوفية بملوى (١) ، الذي يقوم بترتيب مقامات الشيوخ ترتيبا خاصا ومتوارتا .

في هذه الأثناء يكون قد حضر أيضا عدد من اصحاب الحرف البيئية (حدادين - نجارين - جزارين - خياطين - حلافين ..) كل حرفة محمولة فوق عربه عليها ما يرمز لحرفتهم من أحل السير خلف المقامات ، ولثيرا ما يبالغون - هؤلاء الحرفيون - في شكل هذه الرموز لتبدو في أشكال مضحكة أحيانا .

وكذلك أيضا تتجمع الطوائف المختلفة للطرق الصوفية بأزيائها المتنوعة ، والتي تتميز بها كل طائفة عن غيرها ، وهم يحملون أعلامهم الخاصة بهم « البيارق » .

هذه الممارسات المختلفة تبدأ في التجهيز والتحضير من العاشرة صباحا وتستمر حتى صلاة العصر ، حيث يبدأ الموكب في التحرك بعد إشارة البدء التي يعطيها وكيل عموم مشايخ الطرق الصوفية .

### ترتيب الموكب :

يبدأ الموكب بفريق الموسيقى النحاسية التابع للبلدية ، يليه بمسافة كافية مجموعة ضاربى السياط ، ويعرفون بالسيطة ويصل عددهم ما بين خمسة الى ستة أفراد ، يمسك

كل فرد منهم بسوط طوله ما بين ٤ الى ٥ متر مصنوع من ليف النخيل الأحمر ، ومجدول بطريقة خاصة ومغطى من الخارج بالقماش الملون .

وتتلخص وظيفة « السيطة » في افساح الطريق للموكب ، وذلك عن طريق تطويح هذا الكرباج الكبير في حركة دائرية على المستوى الأفقى ، ثم بجذبه فجأة للخلف في حركة شديدة وخاطفة فيصدر صوتا عاليا « فرقة السوط » .

ويبعد كل سيط عن الآخر بمسافة مناسبة حتى لا يؤذون بعضهم البعض ، وعلى جمهور المشركين الابتعاد عن ساحة الطريق ، تمهيدا للموكب القادم .

بعد ذلك يأتي المحمل ، وهو موكب الجمال التي تحمل فوق ظهورها مقامات الشيوخ بعد تزيينها بزخارف شعبية ، وعدد من المسابح والخلي الأخرى ، التي تحمل في طياتها كما هائلا من الرموز العقائدية .

يلي موكب الجمال مباشرة مجاميع مشايخ الطرق الصوفية وأتباعها ، وهم ينشدون الأدعية حيث نرى كل طائفة بأزيائها ، وطريقتها الخاصة في ارتدائها ، والتي تميزها عن غيرها ، يحملون البيارق بألوانها المختلفة ، حيث يرمز اللون هنا الى عدد من المعاني بجانب الرمز الذي يشير الى نوع الطريقة التي يتبعونها .

وكل طريقة من هذه الطرق لها ترانيمها وأدعيتها التي تصاحبها بعض الآلات الإيقاعية ( نقارات - دفوف - طبل - كاسات كبيرة ) ، كما أن هناك طرقا لا تستخدم آلات إيقاعية بل تكتفى بتنغيم الأدعية فقط .

يأتى بعد ذلك القسم الأخير من الموكب وهو قسم الحرفيين ، حيث نرى كل حرفة فوق عربتها يمثلون فوقها كيفية العمل في حرفتهم ، ولا يخلو هذا التمثيل من رموز غاية في البهجة والسرور



يمضى هذا الموكب الكبير مخترقا شوارع  
ملوى ، ومارا بأهم المساجد الأثرية الموجودة  
بالبلدة ، وصولا الى شارع النيل .

والذى يلفت النظر - هنا - هو تلك الجموع  
الغفيرة التى تطل من الشرفات والنوافذ (أغلبهم  
من النساء والأطفال ) فى انتظار مرور الموكب  
أمامهم « علشان يرموا العادة » وهى عبارة  
عن نوع من الكعك الصغير تم تجهيزه من قبل  
لهذه المناسبة خصيصا ومعه الفول السودانى  
والبلح وبعض أنواع من الحلوى ، وتلوح الأيدي  
من هذه الشرفات وتلك النوافذ لتلقى بهذه  
« البركة » ، ونسمع أصوات الزغاريد التى  
يملأ بها المكان وقد امتزجت بأصوات الآلات  
الايقاعية المختلفة بايقاعاتها المتميزة ، يتداخل  
معها صوت الأدعية التى علت بها الحناجر ،  
ويتناثر بين حين وآخر صوت الفرقة التى  
تؤديها السياط ، فالكل مشارك ، والكل مؤدى  
فى آن واحد ، حتى يشعر المرء بأن الكل قد  
أصبح متوجه الى غاية واحدة ، وهدف واحد ،



فى المساء يبدأ الجزء الثانى من هذا المهرجان  
الشعبى الكبير ، ففى المكان الفسيح الخاص  
بالسوق ، ينصبون السراقات من أجل إقامة  
حلقات الذكر . حيث تقوم كل طريقة بعمل  
سرادق خاص بها ، ويأتون بالمنشدين و«البطانة»  
الخاصة بهم حيث يقيمون حلقات الذكر حتى  
صلاة الفجر .

وفى حلقات الذكر - هذه - يحاول أتباع  
الطرق الصوفية أن يخلعوا عن أنفسهم أرديتهم  
المادية والحسية ، ليبقى لهم شعورهم واحساسهم  
بأن كل شئ قد ذاب وتلاشى ، ولم يبق الا  
الاسم الالهى .

ويصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قد  
يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقى ، وأما  
تلك التى يصاحب انشادها الدينى آلات  
موسيقية ( عفاطة - مزاهر - نقارة - رق )  
تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بايقاع خاص  
يساعد المؤدى بالحركة على التواجد والسطح  
والخروج نسبيا الى حس جديد غير الحس  
الجسدى . فهم يهتزون هزات بطيئة - أولا -  
ثم تتدرج فى سرعتها حتى تصبح الحركة عنيفة  
نتيجة للسرعة المتزايدة للايقاع الذى يدفع بدوره  
الجسد الى نوع من التجلى واللاشعور فعندما  
يطربهم السماع يهتزون ويتميلون يمينا  
ويسارا فى حركة نصف دائرية للجذع مع ترك  
الأذرع تابعة وليست قائدة ، حيث تأتى القيادة  
فى هذه الحركات من الجذع مع تطويع الرقبة  
والرأس تبعا للكثفين .

وتكرار الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة  
- كما هو الحال فى الذكر - دون تغيير أو  
تبديل ، كقيلة بأن تجعل الانسنان الممارس  
يدخل فى نوع من المغناطيسية تعرف بمغناطيسية  
التكرار .

فيتوه المؤدى عن المكان ، وتغمض عيناه ،  
ويتهدج صوته ، ويشعر وكأنه أصبح يطفو  
فوق كل الآلام ، ويسحق تحت قدميه كل  
المعاناة التى تمتلئ بها هذه الحياة . فتزداد  
الحركة ، وتتسع موجة التمايل ، على نغمات  
المنشد وصوت العفاطة وايقاع المزاهر والدفوف  
وكان المؤدى قد جاء الى المكان قاصدا الخروج  
عن ذاته الحسية ، والسمو بها الى الذات  
العليا ، ومع ازدياد سرعة الايقاع يتحول لفظ  
الجلالة « الله .. الله .. » الى نوع من  
الحشجة حتى يغيب اللفظ نفسه ، كما قد  
يغيب المؤدى عن المكان فى كثير من الأحيان فى  
لحظة تجلى وصفاء .





## سوسن عامر

من سيوة سطعت شمس ديانة آهون وانتشرت في الأرجاء فقد كانت سيوة مركزا لهذه الديانة .

وسيوة عبارة عن ناحيتين ( ١ ) سيوة ( ٢ ) الأغورمي - وتنقسم سيوة الى سيوة شرق وسيوة غرب كما توجد بعض نواح قريبة ومتفرقة كناحية الزيتون وقوريشمت وخميسة .

أما مدينة سيوة القديمة فمبنية فوق ربوة عالية تظهر للرائي من بعد كأنها بناء واحد أو قلعة حصينة وليست لها فتحات أو ممرات مطلقا الا ممر واحد حصين ويطلقون عليها ( شالي ) ومنازلها مشيدة طبقة فوق طبقة ، ويبلغ مجموع طبقات البلدة ثمانى طبقات .

أما المنزل فيدخله النور من منافذ صغيرة مصنوعة بنظام هندسى على شكل مثلث ، نافذتان فى الأسفل وواحدة فى الأعلى .

ويبلغ ارتفاع المنازل أحيانا من ٤٠ الى ٦٠ مترا وهى فسيحة من أسفل وتأخذ فى النقص من سمك حوائطها وتدرجها ، لدرجة أن مآذن الجوامع القديمة تظهر من أعلى على هيئة الشموع .

وفى الجهة الشرقية من واحة سيوة، وعلى بعد ميل منها تقع بلدة الأغورمي وتمائلها تماما فى البنيان ، حيث تؤلف أيضا من طبقات متتالية فوق بعضها .

وكان للبلدة بوابة قديمة تقفل وقت الحصار وشوارعها ضيقة . ولكل شارع منفذ أقيمت عليه بوابة حصينة مصنوعة من فروع النخيل وخلفها السلاسل والمتاريس لأقفالها عند الحاجة . والشوارع مظلمة وليس بها دكان أو فسحة متسعة الا فى أماكن معينة بالقرب من بئر شالي ، وبئر أحمر وهى من الآبار المهمة بالبلدة القديمة وهى مشيدة فوق صخرة على هيئة قلعة جميلة الشكل مظلة على جميع الجهات المجاورة وبأسفل الصخرة عدد كبير من العيون المتفجرة ، بعضها ساخن والبعض بارد وبعضها مالح وتحوط بالبلدة أحواش عظيمة من النخيل .



## الزواج فى سيوة :

يروى داؤد حيون أحد أبناء سيوة (\*) أن من عادات وتقاليده الزواج فى واحدة سيوة • أنه بعد عقد القران • يعين موعد الزفاف • ويدفع المهر الذى لا يزيد بأى حال عن ٦ ريالات ثم يشرع أهل العروس فى الاستعداد للزفاف فى اليوم المتفق عليه • وبعد الانتهاء من تحضير ملابس الزفاف تتوجه العروس الى العين وتستحم وتلبس رداء أبيض وتمكث فى حجرة منفردة بحيث لا تراها البنات غير المتزوجات •

وفى يوم الزفاف تأتى امرأة مخصوصة وهى تعادل الماشطة يحيطها البنات ومعهن الفوانيس لعمل الزينة وتصفيف الشعر • فترتب شعر العروس • وتعمل ضفائر بعدد أسماء الله الحسنى ( تسع وتسعون ) وتقرأ على كل ضفيرة اسما من أسماء الله الحسنى • وتضع عليه القرنفل والعطر والورد وورق التين المدقوق ويعجن ذلك كله بزيت الزيتون • ثم ترتدى العروس ملابس الزفاف • بعد ذلك يأتى أقارب الزوج • فعندما يراهم أهل العروس يقفلون باب المنزل لمنعهم من الدخول • الا أن هؤلاء يدخلون بالقوة ويطلبون العروس فيرفض أهلها تسليمها مدعين أنهم لا يسلمونها الا عند آذان الصباح • لذلك يرشى أهل الزوج المؤذن للآذان • فى غير الميعاد ( وهذا يعنى بالطبع التمتع والعزوة لدى العروس ، وبعد عدة مناوشات بين الأهلين تتقدم جارية تحمل سيفاً أو سكيناً • وتحمل العروس وتلوذ بالفرار الى منزل الزوج بالتهليل والرقص والطبل ويخرج المدعوون من منزل الزوج وتدخل الجارية تحمل العروس ملفوفة بشال أبيض وتضعها فى الحجرة ثم يأتى الزوج ويريد الدخول فتبادره الجارية بقولها : تشتريها فيجاوبها • « ويوزنا » • وتتركه الجارية وتنصرف •

ويقابل الزوج عروسه بعد أن يمر من فوق القصعة • وعند آذان الفجر يهرب الزوج الى الحقول ويمضى سحابة نهاره ويعود ليلاً الى

منزله • ويستمر على ذلك ثلاثة أيام • وذلك حياء من والديه وأقاربه • وفى ثالث يوم يأتى أهل العروس لتغسل رجلها فى عين العرايس • فيرسل أهل الزوج ( جهارا ) لأهل العروس وبعد ذلك يبدأ الغناء والرقص •

فيرقصون ويغنون ويصفقون بأيديهم فى وقت واحد • لتنظيم وتوقيع حركات الرقص وتمايل أجسامهم ورؤسهم بحركات آلية فى تحديد وانتظام • وتستمر هذه الحركات طورا سريعة وتارة بطيئة حسب الطبل والتصفيق ويؤدون هذه الحركات بكل رشاقة وتعلو وجوههم نشوة الطرب والسرور •

وغناؤهم أثناء الرقص كله غزل فى وصف محبوباتهم فيصورونهن فى حلاوة ( تمر الطقطق ) وهو من ألذ أنواع البلح ، يرتشفون من حلاوته ، أو يشبهونهن بالنخيل الغزالى ( وهو من نوع النخيل السيوى المشهور بطول سيقانه • وغزارة جريده • كما يستظلون تحت هذا النوع من النخيل • وهناك فى وسط الصحراء وفى سكون هذا الليل البهيم وفى ضوء القمر حيث تسطع أنواره نسمع من بعد أصوات الغناء ودقات الرقص ونغمات الموسيقى الفطرية •

وتتجلى لك حياة البداوة والفطرة التى مازالت عندنا فى هذه الواحة الأسطورية من آلاف السنين • وأهالى سيوة وشعبها بسطاء وديعون نشأوا على الفطرة ، وكان لانقطاعهم عن العالم مدة طويلة تأثير عظيم فى أخلاقهم • ولو تمعنا النظر قليلا لوجدنا كثيرا من معتقداتهم متأصلا من أزمان بعيدة ، من عصر المصريين القدماء •

ففى سيوة يكثُر المنجمون والسحرة من الرجال والنساء ، وهم أخصائيون فى كتابة الأحجبة والتمائم بأنواعها ، ويعتقدون فيها اعتقادا كبيرا • وهم قوم متدينون يخافون الله • ولرجال الدين هناك مقام عظيم •

## السبوع :

بعد الوضع بأسبوع يعجنون الحنة ويضعون نقطة منها بين حاجبى المولود •

(\*) تم اللقاء فى أثناء زهارة الواحة سيوة بدعوة من الثقافة الجماهيرية ونقابة التشكيليين فى الفترة من ١ : ٨



ويقولون بلغتهم ( ان تقبل عليك أن يسترك .  
أى ربنا يقبل عليك ويسترك ويخليك لأبوك  
وأأمك ) .

وتأخذ النبات جرة ماء ويذهبن الى سطح  
المنزل ويتركنها ، معتقدات أن ذلك مما يطيل  
العمر وقد قمت بتسجيل أغاني الأفراح والسبوع  
من الراوى داؤد حبون . ولا يسع المقام هنا  
لذكرها .

### الوفاة ( الغولة ) : -

عندما يموت الزوج تسير الزوجة فى الجنازة  
الى المدافن وبعد الدفن تختبئ من الناس خوفا  
من أن تراهم لوجود اعتقاد أن من يقع نظرها  
عليه يلحقه ضرر . ويطلق عليها اسم ( الغولة ) .  
ولا تسير فى الحواري التى يمر منها أحد ويهرب  
أهالى الحارات التى تمر بها من منازلهم الى  
الحقول حتى تعود الزوجة الى منزلها . وتحتجب  
فى بيتها أربعين يوما مرتدية ملابس بيضاء  
ولا تخرج الى الشارع ولا يراها الا أهل المنزل  
وبعد انتهاء المدة المعينة يأتى أقارب الزوجة  
قبل هذا الموعد بليلة الى المنزل ، وعند الفجر  
يصحبونها الى العين . ويعتقدون أن كل من يقع  
عليه نظرها غير الذين يأتون فى تلك الليلة فى  
بيتها يلحقهم ضرر . وعندئذ يرفع عنها اسم  
الغولة وتصير حرة لها الحق فى الزواج .

والمرأة فى سيوة متمسكة جدا بتقاليد  
بلدتها . فهى لا تخرج من منزلها أبدا الا للزواج  
أو - العزاء . وفى هذه الأحوال ترتدى عباءة  
تغطيها من رأسها حتى قدميها ولا يرى منها  
سوى العينين أحيانا ، والرجل هو الذى يقوم  
بشراء كل احتياجات البيت لأنها لا تذهب حتى  
للسوق . ولا يسمح لأى رجل غريب بدخول  
البيت حتى لا يرى النساء . واللغة هناك هى  
خليط من العربية والبربرية - والفتيات  
هناك يبدأن فى تصنيع أثواب زفافهن فى سن  
مبكرة . وتعتز بهن الفتيات كل الاعتزاز  
فيقضين السنوات فى حياكة ثوب الزفاف وتطريزه  
لارتدائه فى حفلات زفافهن ثم يحتفظن به للذكرى  
وهو يشابه فى شكله باقى الأزياء ويمتاز بنقوش  
وزخارف من الحرير الملون وزراير الصدف

التي يزين بها الوجه دون الظهر . وتتركز حول  
الرقبة وعند الصدر ، ثم تمتد فى كل نواحي  
الثوب فى صفوف أشعة الشمس . ولا عجب  
أن تنفرد واحة آمون بهذا الزى الفريد .  
الذى يعود بنا الى الأزياء فى عهد القدماء المصريين  
والذى يرمز الى الشمس أو المعبود آمون الذى  
اشتهرت هذه الواحة بعبادته .

ومن عادات نساء سيوة هناك أيضا . عند  
سقوط المطر وهو بالنسبة لهذه الواحة يمثل  
تدميرا للمنازل والمحاصيل الزراعية أن يصعدن  
على سطوح المنازل حاسرات الرأس  
كاشفات عن بعض أجزاء من أجسادهن . داعيات  
الله بعدم سقوط الأمطار ولهن فى ذلك دعوات  
وتلاوات وطقوس خاصة تقال فى مثل هذه  
المناسبة . ويقال أن الله سبحانه وتعالى يستجيب  
لهن .

### الأزياء والحلى : -

ونساء سيوة يهتمن بزینتهن اهتماما  
كبيرا . وأول ما تهتم به المرأة هناك هو تمشيط  
شعرها حيث تترك الفتاة شعرها لينمو حتى  
تبلغ سن التاسعة أو العاشرة ، ثم تبدأ فى  
تصفيره فى جدائل وضمائر دقيقة ومتعددة ،  
إشارة الى أن من يرغب فى طلب يدها عليه أن  
يتصل بأهلها وهناك سيدات متخصصات فى  
تصفير الشعر ينتقلن من منزل الى منزل .  
لجدل شعور النساء فى أشكال مختلفة ، كلها  
ذات جمال وتشبه الى حد كبير ما كان يتبعه  
النساء فى عهد المصريين القدماء ، وما سجلته  
النقوش على جدران المعابد والمقابر .

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل عيونهن  
وتزجيج حواجبهن . ولهن مكحلة هى قطعة فنية  
غاية فى الروعة تسمى ( تنكلت ) وهى طويلة  
مستطيلة مصنوعة من جلد الأبقار الملون الأحمر  
وذات جنبين أحدهما لوضع الكحل والآخر  
لوضع مرود طويل سميك من النحاس  
المنقوش ولها عند قاعدتها عدة شرابات طويلة  
من الجلد نفسه ومن لونه أيضا وتزين المكحلة  
وتكسى جميعها بجدائل من الحرير الملون والزراير  
المصنوعة من الأصواف . ومما يجدر ذكره



أن الزراير الصدفية من أسس الزينة هناك في الأزياء والصناعات الخوصية وسواها .

وترتدى النساء إذا أمكن داخل منازلهن أزياء متعددة الأشكال زاهية الألوان . وتتفق جميعها في شكلها المستطيل وأكمامها الطويلة الزائدة الاتساع وهي تختلف في تطريزها ونقوشها ولوانها وهن يتباهين بامتلاك أكبر عدد منها . حتى أن الزوج يجب أن يهدى إلى زوجته قبل زفافها ما لا يقل عن خمسين ثوبا منها ، النصف عليه والنصف الآخر على والد الزوجة . وتسمى هذه الأزياء بأسماء متعددة وليس هناك فارق بين حلي الفتاة والمرأة المتزوجة إلا في شيء واحد فكلتاها تضع حول عنقها حلقة فضية كبيرة وثقيلة الوزن تسمى (أعرو) - تضيف إليها الفتاة حجابا من الجلد الملون . يزين بالعملة القديمة أو قرصا فضيا كبيرا منقوشا يسمى (قرص العذارى) فإذا ماتت زوجت فصلت الحجاب والقرص عن هذا الطوق . وأعطته لعائلتها . لتستعمله إحدى الفتيات من أخواتها أو قريباتها .

ولا يعرف هناك الأقراط . بل يضعن فوق رؤسهن ( اللجوسطاء ) أو اللجوطاء وهو شريط جلدي تتدلى من جانبه أحجار الكارم وكرات وأحجبة فضية مستديرة كبيرة وثقيلة من الفضة توضع فوق الرأس بحمالات من الجلد المزين بالزراير والأحجبة الفضية و المصنوعة من الخرز لتتدلى على الجبهة . أما الجانبان فمثبت بهما حلقتان هلاليان كبيران من الفضة . يتدلى من كل منهما عدد كبير من السلاسل المنتهية بالبلابل فإذا ما سرن في الطرقات تسـمع لهذه المجموعة من السلاسل والبلابل رنيناً خاصاً .

ولا تعرف المرأة في سيوة البرقع فإذا ما خرجت من منزلها في النهار ، أخفت جسمها الضئيل المكسو بهذه المجموعة الكبيرة من الزينة والحلي والبربة بملاء كبيرة واسعة تسمى (طرقت) ذات لون رمادي ونقوش سوداء أضافت عليها بعدها . بطول منتصفها تطريزا في هيئة -

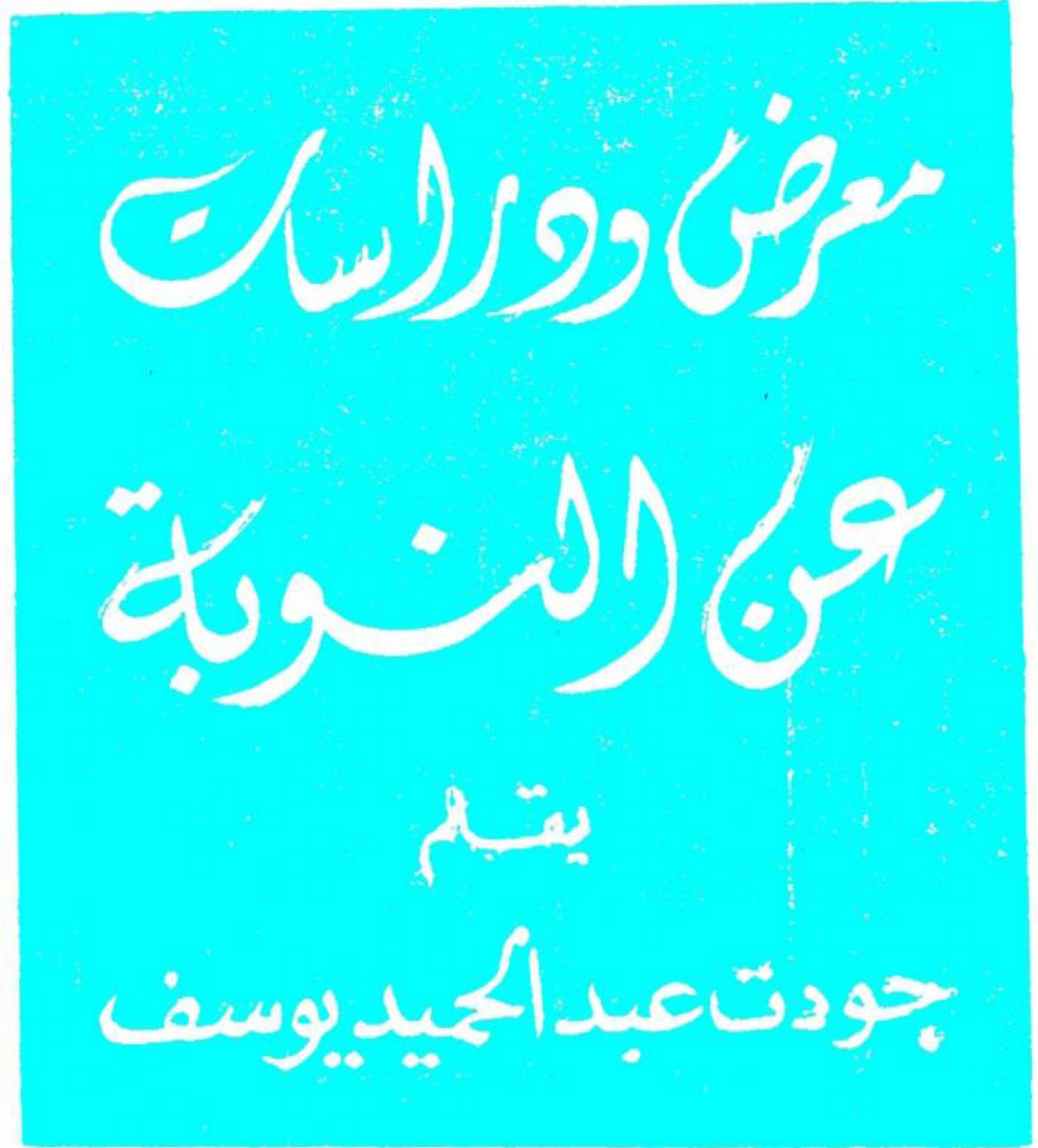
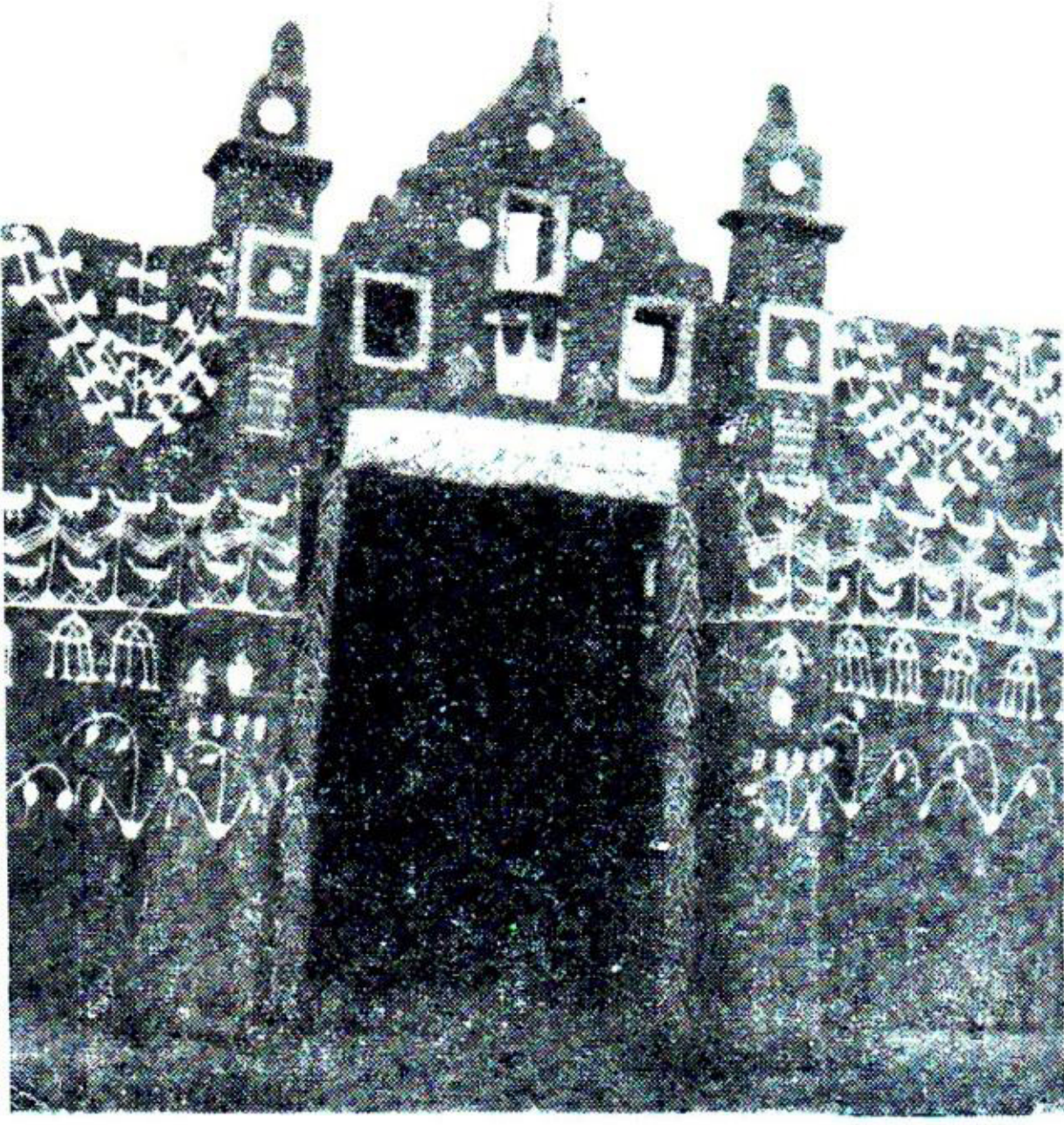
شريط طويل من النقوش الحريرية المختلفة الألوان . ويعتبر ثوب الزفاف في سيوة فنا مستقلا من قديم الزمان ، ولا مثيل له في أي مكان . وقد يكون أسود اللون . ويسمى بعدة أسماء ( ناشراح ، ناحواق ) المقل . ناشراح وأحواق لبلاق . ومسميات أخرى حسب لون وحجم الثوب .

ولما كانت ملابس النساء في واحة سيوة قصيرة الطول تصل إلى أسفل الركبة . فهن لا يتركن سيقانهن عارية ويلبسن سروالا يصل حتى القدمين ويزين نصفه السفلي بنقوش حريرية مختلفة الألوان حاكتها أصابعهن البارعة في مهارة واتقان فيبدو قطعة من الفن الرائع يكمل زينتهن . ويلبسن في أقدامهن أحذية تنفرد في شكلها وطابعها ونقوشها . مصنوعة من جلد الأبقار في لون أحمر وتسمى (زوابنى) مزينة بنقوش وشراريب حريرية متعددة الألوان .

ولفتيات سيوة ولع شديد بالحلي . وتملك كل فتاة أو أسرة مجموعة منها . قد يصل وزنها أحيانا أربعين رطلا ، وهي فريدة في نوعها وفنها وصياغتها - كثيرة في عددها وكلها من الفضة فلا يعرفن الذهب هناك . ويلبسن في معاصمهن ( الدمليج ) وهو طويل منقوش ، ويضعن في أصابعهن الخواتم في أشكال متعددة ذات أقراص كبيرة ملونة . أما القلائد فتتعدد حول رقابهن وكلها منظومة من حبات الخرز الملون والكفوف الفضية .

كما يعلقن على صدورهن أحجبة ذات أشكال عدة تتدلى منها سلاسل تحمل في نهايتها مجموعة من البلابل المستديرة ويسموننها ( تحجايت - نجمة . طلعت ) . وسيوة الواحة الجميلة جدا ، الأسطورية ، مختلفة تماما عن أي مكان آخر في العالم ويرجع هذا الاختلاف إلى عزلتها عن باقي مصر والتي كانت السبب وراء احتفاظها بفطرتها . وطابعها الخاص القديم الذي لم يتغير عبر السنين .





صورة رقم (٦)

« ... حين تصفحت جريدة الصباح ... وطالعت خبرا يفيد بأنه سيتم افتتاح معرض للمصور الفوتوغرافية عن النوبة القديمة ... فكرت أن أكون أول الحاضرين ... لم تصلني بطاقة دعوة ... فقد كانت الدعوة موجهة الى قلبي من بلاد النوبة القديمة ... التي عشت بين بعض نجوعها وقراها أجمل الأيام ، مسجلا لفنونها التشكيلية وابداعاتها الفنية ... »

افتتح المعرض مساء الخميس ١٩ نوفمبر ١٩٨٧ بقاعة الفنان محمد ناجي بقصر ثقافة الأنفوشي بالاسكندرية ... وكان للفنان المصور الفوتوجرافي « فتحى حسين » رئيس اتحاد مصورى الصحف الأفارقة ورئيس قسم التصوير بجريدة الأهرام بالاسكندرية .

أرض الأصالة والتراث . الذى تكونت ملامحه عبر آلاف السنين ... رغم قسوة الظروف . مؤكدا بهذا المعنى ... فكرة التواصل بين الأجيال .

وكان الفنان فى تسجيلاته الفوتوجرافية المعروضة يركز على انسان النوبة ... بين الطفولة والكهولة ... مع النهر والصخر والتراث . مذكرا بالنوبة القديمة ... النوبيين ... وكل أبناء مصر .

ويعتبر المصور فتحى حسين واحدا من القلائل الذين سجلوا بعدساتهم مظاهر الحياة الأصلية على أرض النوبة القديمة ... نوبة ما قبل السد العالى ... وكان صدق الاحساس فيما سجله من لقطات ترجع لكونه ابنا من أبنائها ، فهو ينتمى الى قرية امبركاب ، التى نظم له ناديها بالاسكندرية هذا المعرض ... ليعكس وجهة نظره فى نقل صورة للحياة التى كانت على أرض النوبة فى الماضى الى الجيل الجديد من أبناء النوبة الذى ولد ونشأ بعيدا عن أرض الآباء والأجداد



ذلك القطاع المتميز ... خاصة في المرحلة الأخيرة من حياة النوبة قبل تحويل مجرى النيل ... مواكبا الحملة الدولية لليونسكو لانقاذ معبدى أبو سمبل وآثار بلاد النوبة الأخرى .

وكنت واحدا من هؤلاء الذين شاركوا في التسجيل . وأقلمهم فسحة من الوقت والامكانات، كان صراعا مع الزمن حتى موعد تحويل مجرى



لقد كان لكل واحد ممن سجلوا بالعدسة ... تراث النوبة القديمة ... أسبابه ووجهة نظره الخاصة حين فكر في اجراء هذا التسجيل .

فحينما سجل الاستاذ الكبير المهندس « حسن فتحى » (١) شيخ المعماريين ورائد العمارة الشعبية في مصر ، فنون النوبة التشكيلية القديمة ، بما فيها العمارة - أم الفنون - وعلى مدى عشرات السنين قبل التهجير ... كان يهدف من هذا التسجيل أن يكون مرجعا مهما له ولمن بعده عن أصول تراث فنى عملى . واستطاع أن يستوحى من هذه الفنون تشكيلات معمارية جديدة لقرى كاملة حديثة التخطيط توظف خامات البيئة الفقيرة ، وتهيئ المناخ المناسب للحياة الانسانية داخل المسكن ، وفى مرافق القرية المتنوعة .

وحقق بهذا الاستيحاء الفنى والعملى عنصرى النفع والجمال وهما جناحا العمل الفنى التشكيلى الشعبى . وربط بهذا العمل الفنى الفذ بين تكيف المعماريين الشعبين ( البنائين ) مع البيئة وبين الأسلوب العلمى فى التخطيط والتنفيذ ... بين روح الانسان ... وبين الأرض والمكان .

وكانت تجربته الرائدة فى قرية « القرنة الجديدة » بالأقصر مع بداية الأربعينيات موضع جدل ودراسة وتقييم ثم تقدير من مختلف المعاهد والأكاديميات والمعاهد المعمارية فى العالم ومن المؤتمرات والهيئات العلمية والثقافية العالمية أيضا .

ويكفى أنه لم تحظ أية تجربة فنية وعلمية فى مجال العمارة من قبل بمثل ما حظيت به قرية القرنة الجديدة ومصممها « حسن فتحى » من رصيد الدراسات والأبحاث والرسائل العلمية والكتب الى يومنا هذا .

وحينما سجل المرحوم الفنان « عبد الفتاح عيد » ... التراث الشعبى للنوبة القديمة ... ضمن ما سجل من أعمال ... كان فنا فوتوجرافيا بحثا ... شارك به على كل المستويات المحلية والعالمية فى التعريف بفنون

(١) أثناء اعداد هذا المقال ، أذاعت وكالات الأنباء حصول المهندس حسن فتحى ( ٨٧ عاما ) على جائزة الاتحاد الدولى للبناء والحرف التقليدية لعام ١٩٨٧ كأحسن مهندس فى العالم استخدم المواد الطبيعية والمحلية فى أعمال معمارية ناجحة تتناسب مع البيئة المحلية ( قرية القرنة الجديدة بالأقصر ) .



النيل ٠٠٠ وقبل أن تغمر مياه البحيرة الجديدة شيئا فشيئا ٠٠٠ فتنداعى دور النوبة العريقة وبنائاتها ، وتختفى بندايعها نماذج نادرة من أعرق منطقة حضارية مصرية فى مجال التراث الشعبى المتكامل .

كان تسجيل علميا من خمس قرى نوبية تمثل مناطقها الثلاث ٠٠٠ كمرجع لاعداد دراسات تطبيقية تخدم مختلف جوانب الحياة ، وتركز على الافادة من التراث الشعبى النوبى فى مجالات حيوية كالسباحة والصناعة ( راجع بحثى « الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة القديمة بين التسجيل والاستلهام » - العدد ١٦ - مجلة الفنون الشعبية - مارس ١٩٧١ ) .

لقد عبر تراث النوبة التشكيلى الذى صاغه فنانون النوبة الانسان ٠٠٠ بالصخر والطين ٠٠٠ عن حضارة عريقة ، وارتبط نتاجه المتميز فى مناطقه الثلاث بعوامل عدة ٠٠٠ بالنيل أولا ٠٠٠ وبالدين ثانيا ٠٠٠ وباللغة العربية ثالثا ٠٠٠ وبطبيعة الأرض القاسية رابعا ٠٠٠ وبالعزلة خامسا .

فكان النيل وهو أقدم هذه العوامل ٠٠٠ شريان الحياة ورمز استمرارها وبقائها ٠٠٠ فكان تقديسهم له على مر العصور ، واليه اتجهت أنظارهم وتواعدت قلوبهم مع مواعيد « بواخر الموستة السودانية » التى كانت تحمل الأهل والبريد .

وكان الدين الاسلامى الذى انتمى اليه كل النوبيين منذ أكثر من خمسمائة عام ، هو الرابط القوى فيما بينهم ، يجمعهم بالموودة والرحمة ٠٠٠ وبالحر والحب ٠٠٠ وبكل ما نزل فيه قد آتاه المجد من معان وقيم .

وكانت اللغة العربية ، التى تكلمها النوبيون بعد اسلامهم مع لغاتهم المحلية لكل من منطقتى الشمال والجنوب ، لغة الماتوكية فى الشمال ولغة الفديجة فى الجنوب ٠٠ وبقيت المنطقة الوسطى « وادى العرب » تتحدث العربية وحدها ٠٠٠ وبإصرار رغم موقعها الوسيط بينهما الى يوم الرحيل والتهجير .

وكانت طبيعة الأرض القاسية فى أغلب مناطقها على طول ضفتى النهر ٠٠٠ وان كانت

قسوتها فى الشمال أشد من قسوتها فى الجنوب .

وكانت عزلة النوبة القديمة عن شمال الوادى ٠٠٠ أكثر قسوة على أهلها من طبيعة الأرض ٠٠٠ فالرجال والشباب ، فى سعى دائم بحثا عن الرزق فى الشمال ٠٠٠ والكهول والنساء والأطفال ، فى القرى والنجوع فى انتظار بلا ملل ، وقناعة بايمان ٠٠٠ بما يجود به الله على رجالهم من خير . كفاح صامت ودؤوب من كل الأطراف ، من المهاجرين فى شمال الوادى ، أو من المستقرين على أرض النوبة فى الجنوب ٠٠٠ الذين حولوا خامات الأرض الفقيرة الى روائع معمارية فنية غنية . لكن هذه العزلة كانت رغم قسوتها أقوى أسباب احتفاظ النوبة القديمة بتراثها المتميز ، دون اختلاط أو تأثير خارجي . وكان خزان أسوان منذ انشائه ومع تعليقاته المتتالية قد حال دون الاختلاط والتأثير .

لم يكن هناك خلاف بين مناطق النوبة الثلاث ٠٠٠ الكنوز والعرب والفديجة ٠٠٠ الا فى مدارسها الفنية التشكيلية ، فكانت كل منطقة منها ذات مذاق خاص يعكس نتاج فكرها وروحها وعلاقتها بالطبيعة ٠٠٠ فى تجمعات مبانيها على الصخور أو فى الأودية وفى تكوينات كل وحدة منها وفى مرافقها وفى تفصيلات انشائها وفى خامات بنائها . ثم فى وحداتها الزخرفية الجدارية ٠٠ بارزة كانت أم غائرة ٠٠٠ نحتا كان أو رسما ٠٠٠ وحيد اللون أم متعدد الألوان ٠٠٠ يكسو حائطا واحدا من حوائط حجرة أو كل الحوائط فيها ٠٠٠ داخلية كانت أو على الواجهات . ( راجع مقال « الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة » - العدد الأول - مجلة الفنون الشعبية - يناير ١٩٦٥ ) . انظر أيضا دراسات الأستاذ صفوت كمال بدورية مركز الفنون الشعبية - العدد الثانى - أغسطس ١٩٦٥ ومجلة الفنون الشعبية العدد الأول - يناير ١٩٦٥ .

ولأن الأصالة والجود يشكلان خطوطا عريضة فى حياة النوبيين جميعا ، وفى عاداتهم وتقاليدهم العربية على أرض النوبة القديمة ، أيا كانت مستوياتهم الاجتماعية . فقراء كانوا أم أغنياء ٠٠٠ كان انعكاس ذلك على العمارة ، فكانت



الفوتوجرافية ، وفى صفحات الدراسات العلمية التى تمت عنها ، وفى مقتنيات المتاحف الفولكلورية التى تمثلها بأنحاء العالم .

ولعلنا فى النهاية ... وبعد هذا العرض السريع عن معرض النوبة ودراساتها ولمحات عن فنونها الشعبية ، أن نتساءل أما آن الأوان لأز نعد لعقد مؤتمر علمى لدراسات التراث الشعبى للنوبة القديمة - بما فيها جانب التشكيل - مصرية كانت أم أجنبية . وأن نجتمع هذه الدراسات وأن ننشر منها كل الدراسات التى تغطى جوانب الحياة التى عاشتها على أرضها . وأمامنا مناسبة مرور خمس وعشرين عاما على تهجير النوبيين منها ، والتى يحين موعدها فى أكتوبر ١٩٨٨ .

#### بيانات الصور الخاصة بمقال معرض ودراسات عن النوبة القديمة

● الصور متتابعة طبقا لأهميتها فى كل مجموعة .

#### منطقة الكنوز

صورة رقم (١) سلم متعرج يؤدى الى مدخل منزل يواجه مستويات مختلفة تابعة له ، ويجاوره غرفة المضيف الخاصة بالمنزل - قرية دابود - منطقة الكنوز .



المضيئة الخاصة الملحقة بكل بيت من بيوتها صغيرا كان أو كبيرا رمزا لحسن الاستقبال وكرم الضيافة . ثم تكون المضيئة العامة لكل نجع من نجوعها أو قرية من قراها ... ذلك الرمز الجماعى للاشتراكية الحقيقية التى نادى بها الاسلام والتى كانت منهجا لحياة كل النوبيين على أرضهم القديمة ( راجع مقال « دراسات تشكيلية شعبية فى بلاد النوبة » « المضيئة » - العدد السابع - مجلة الفنون الشعبية - أكتوبر ١٩٦٨ ) .

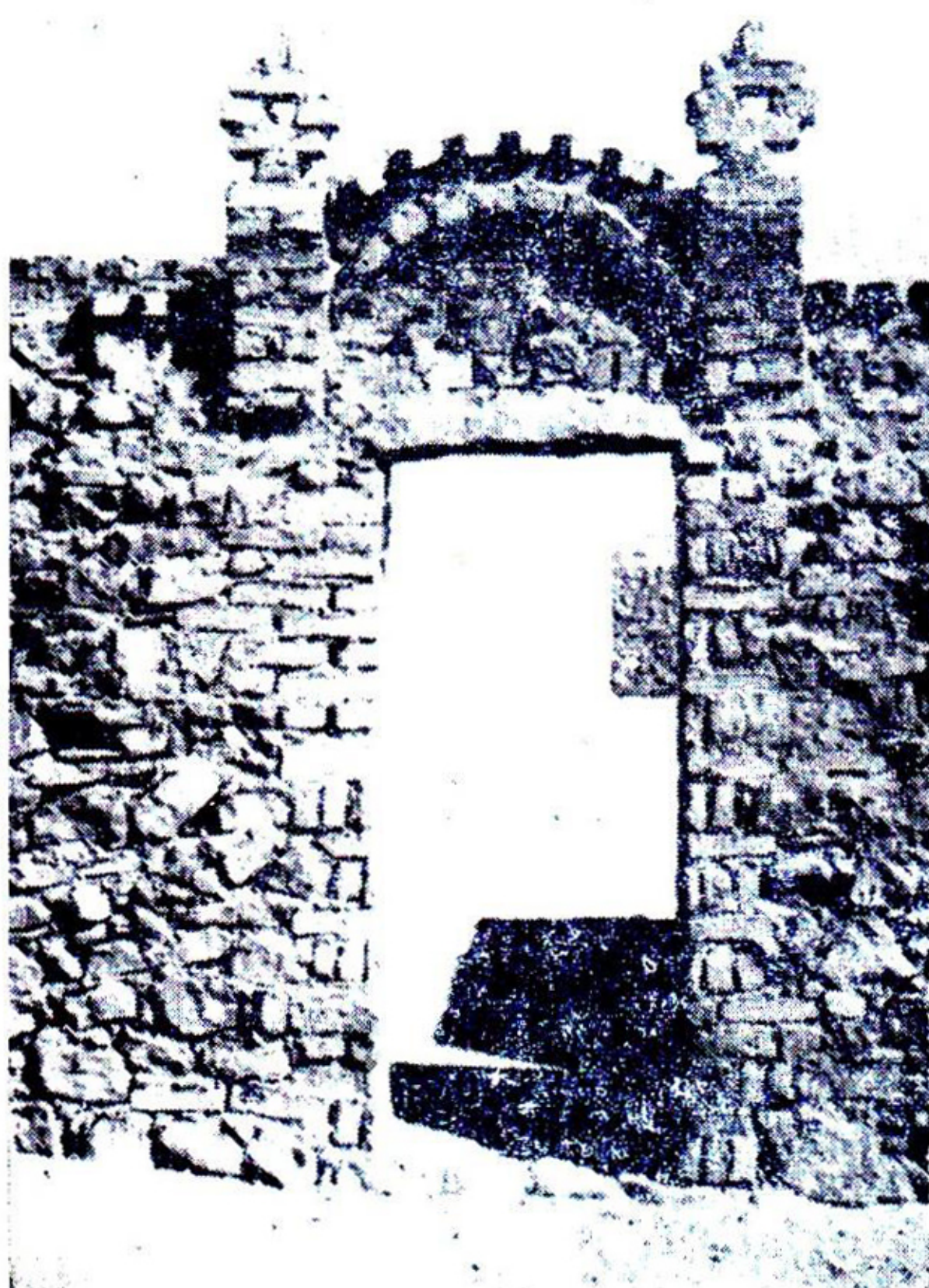
وحين نذكر الفنون التشكيلية الشعبية فى النوبة القديمة لا بد لنا أن نذكر ما تميزت به بعض القرى الجنوبية من منطقة الفديجة التى تزينت حوائط مبانيها لسنوات طويلة بروائع فنية عالية القيمة من النحت البارز كانت تكسو بعض جدران « الديوانى » فى الداخل ، أو حوائط الأفنية المكشوفة أو على الواجهات الخارجية للمنازل . ولا بد أن نذكر أيضا الزخارف الهندسية الفريدة التى استخدمت على أوسع نطاق فى تلك المنطقة ( راجع مقال « أدندان قرية النحت البارز » - العدد السادس - مجلة الفنون الشعبية - مايو ١٩٦٨ ) .

وحين نذكر الجزء الجنوبى من منطقة الفديجة لا بد أن نشير الى ذلك التشابه التوامى لهذه المنطقة المصرية مع أجزاء كبيرة من أرض النوبة السودانية ، فى تخطيط القرى وتشكيل المباني وأسلوب البناء وخاماته والوحدات الزخرفية الهندسية وقطع النحت البارز على الحوائط وان اختلفت موضوعاتها ، وكثر فى المنطقة السودانية التعبير عن التماسيح التى كانت تكثر فى هذا الجزء . ولا غرابة فى هذا التشابه اذا تذكرنا أن الحدود المصرية كانت تمتد الى وادى حلفا حتى ما بعد منتصف الخمسينيات من هذا القرن وتعادت الى الحدود الحالية حتى بعد أن اشتركت النوبتان المصرية والسودانية ... تحت مياه البحيرة الجديدة الواحدة التى امتدت على أجزاء من أرض مصر وأرض السودان .

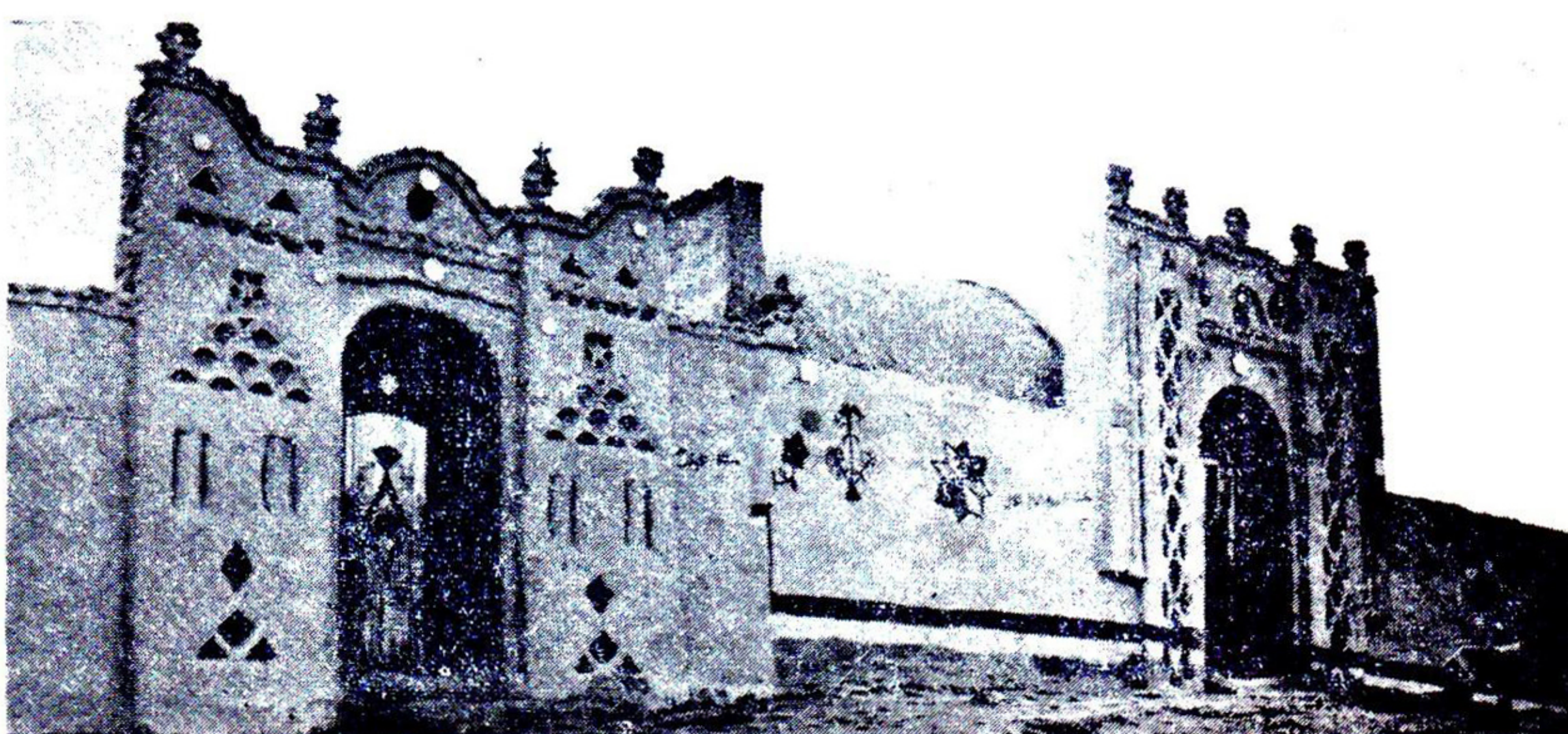
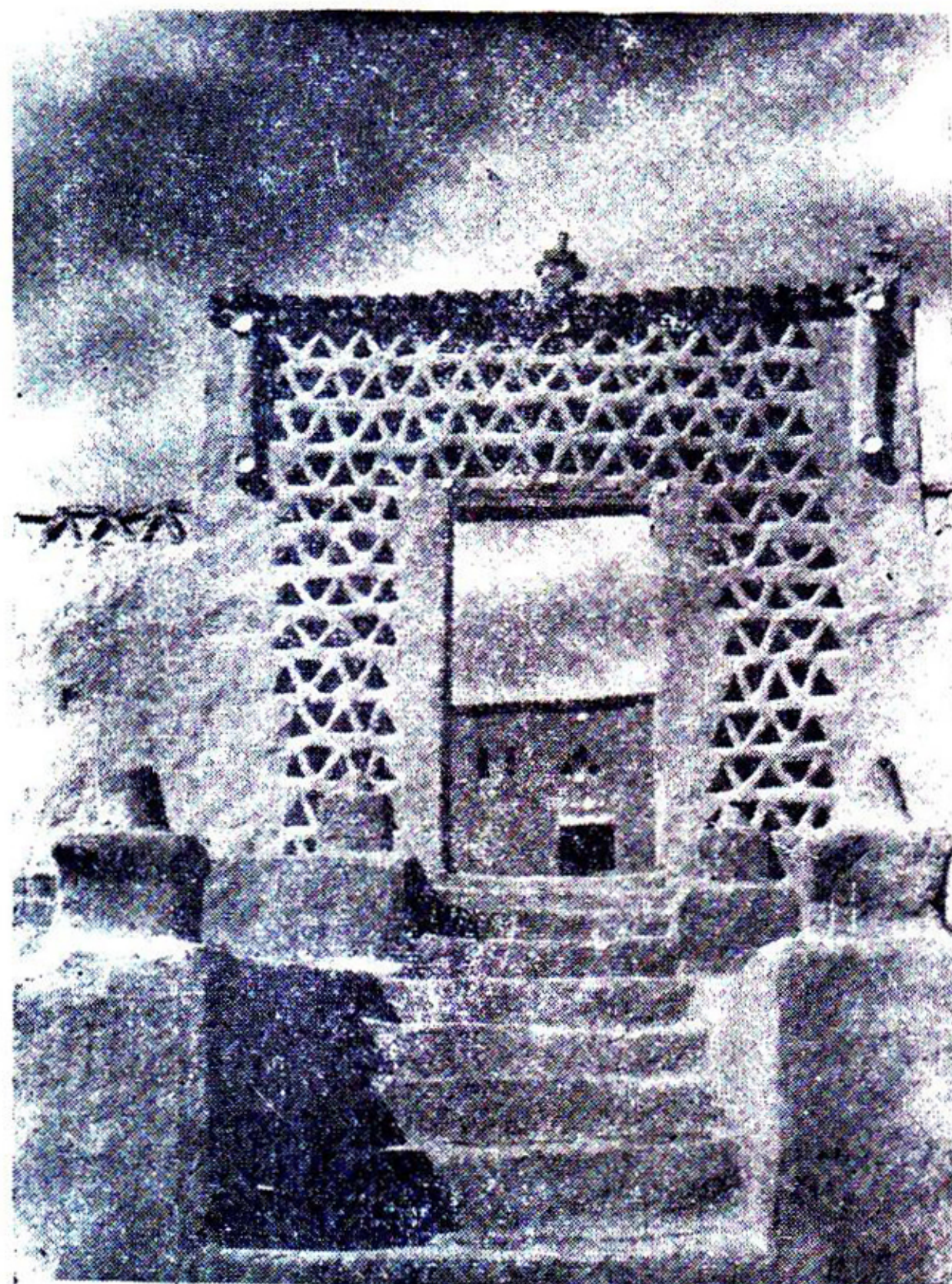
هكذا كانت الفنون التشكيلية الشعبية فى النوبة القديمة ... عاشت ... ومضت ... لكن ذكرها باقية الى الأبد ... فى التسجيلات



صورة رقم (٣) مدخل ثانوى يتوسط سور  
جانبى لمنزل يوضح براعة المعمارى النوبى فى  
استخدام الاحجار والطوب اللبن لاطهار جمال  
التصميم - قرية دهميت - منطقة الكنوز .



صورة رقم (٢) مستويات متدرجة تؤدى الى  
مدخل استخدم فى زخرفة واجهته وحدة المثلث  
الغائر ويشكل فى مجموعه شكل المشربية .  
وتعتبر من أبسط وأجمل الواجهات النوبية  
ويلاحظ الأطباق الصينى - قرية دهميت -  
منطقة الكنوز .



صورة رقم (٤) مدخلان متجاوران يختلف كل منهما عن الآخر من حيث التكوين العام ووحدات  
وأسلوب الزخرفة ويلاحظ أطباق الصينى - قرية دهميت - منطقة الكنوز .

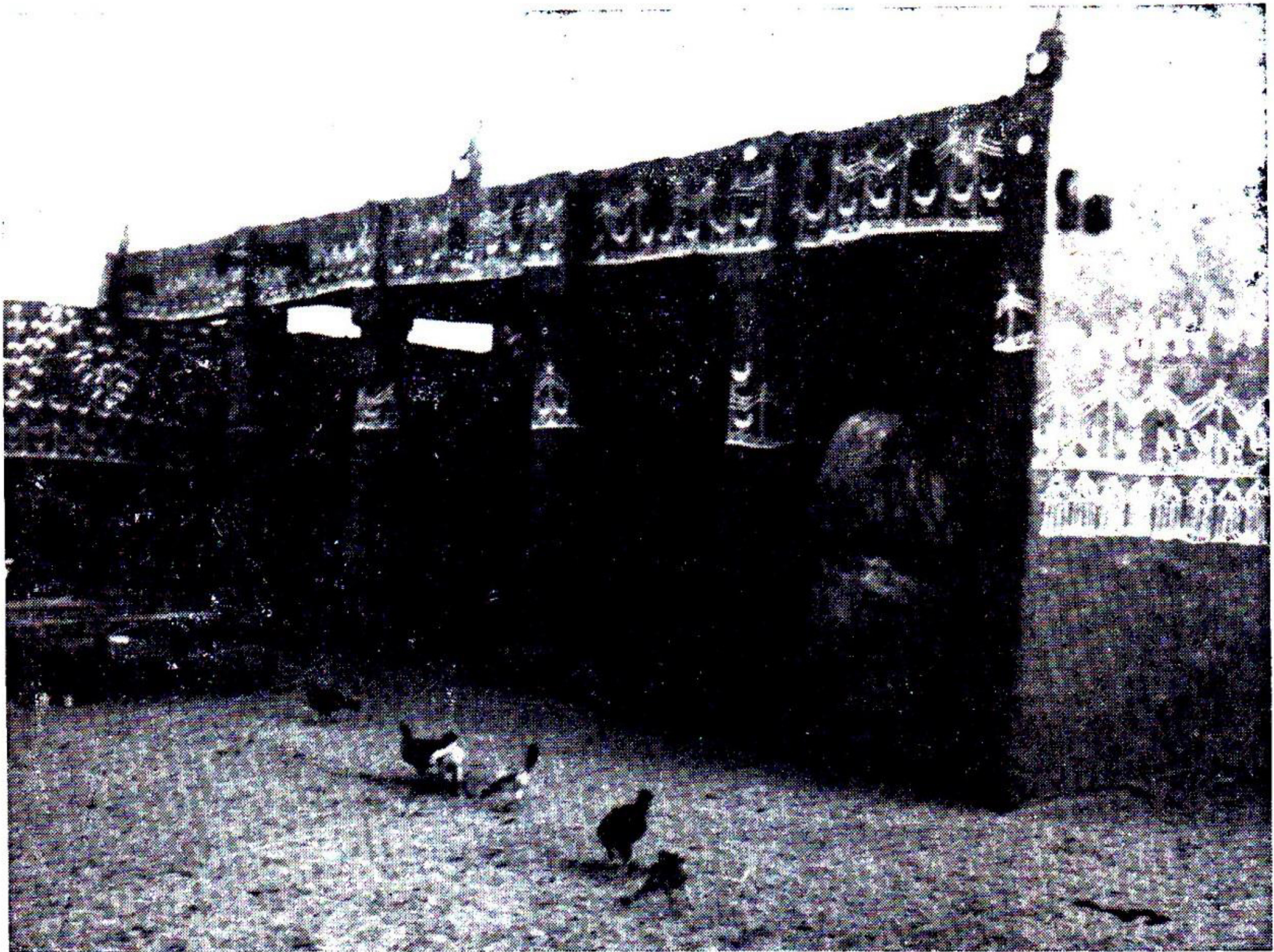


## منطقة وادى العرب

صورة رقم (٥) واجهة كاملة لمنزل يتوسطها المدخل . يوضح أسلوب البناء وتكرار الوحدات الرئيسية المرسومة باللون الأبيض - قرية السبع - منطقة وادى العرب .

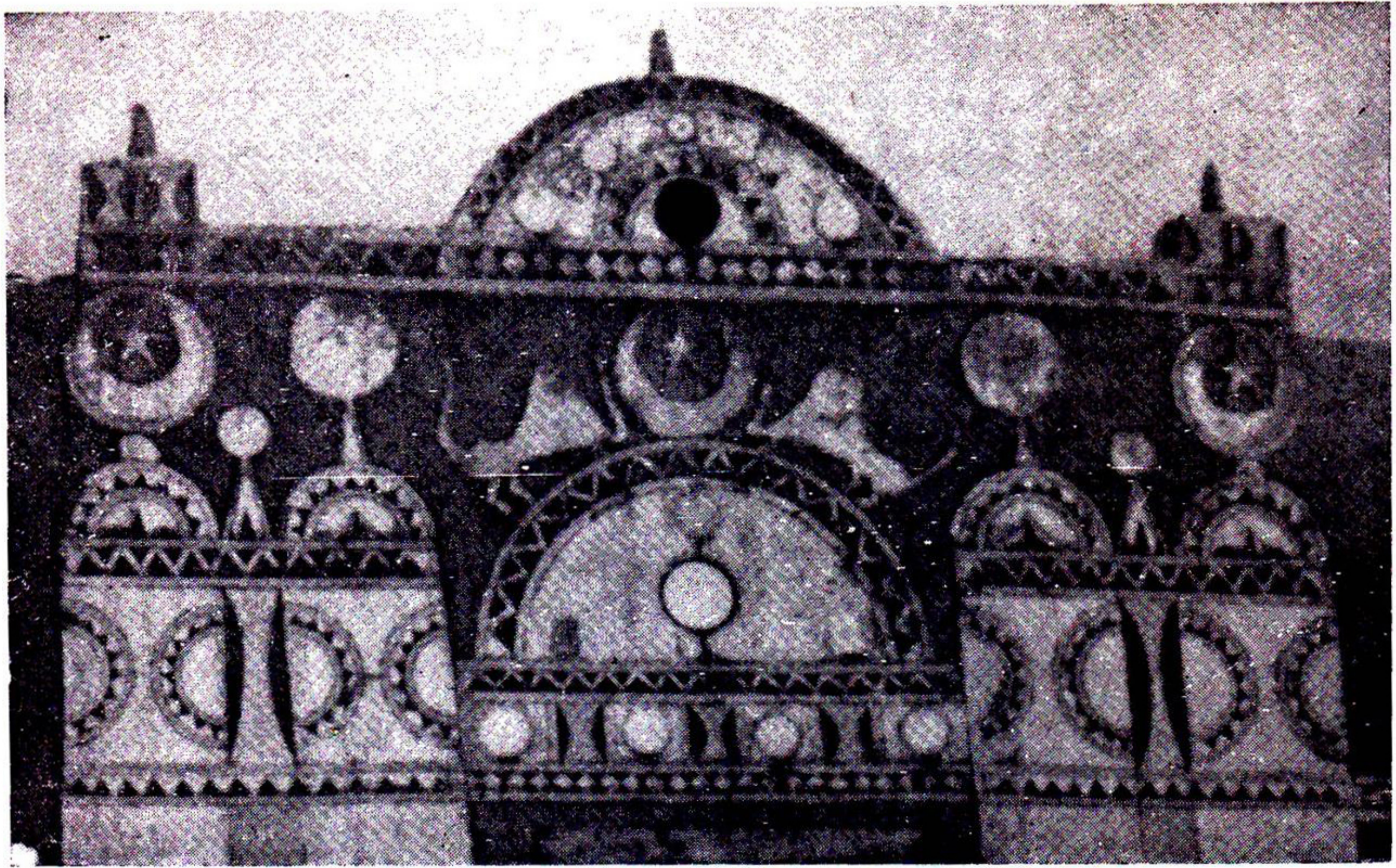


صورة رقم (٦) مدخل منزل يزين أعلاه وجوانبه وحدات تتكرر رأسياً مرسومة باللون الأبيض مع وحدات ملونة وأطباق من الصينى - قرية السبع - منطقة وادى العرب .  
( انظر مقدمة المقال )



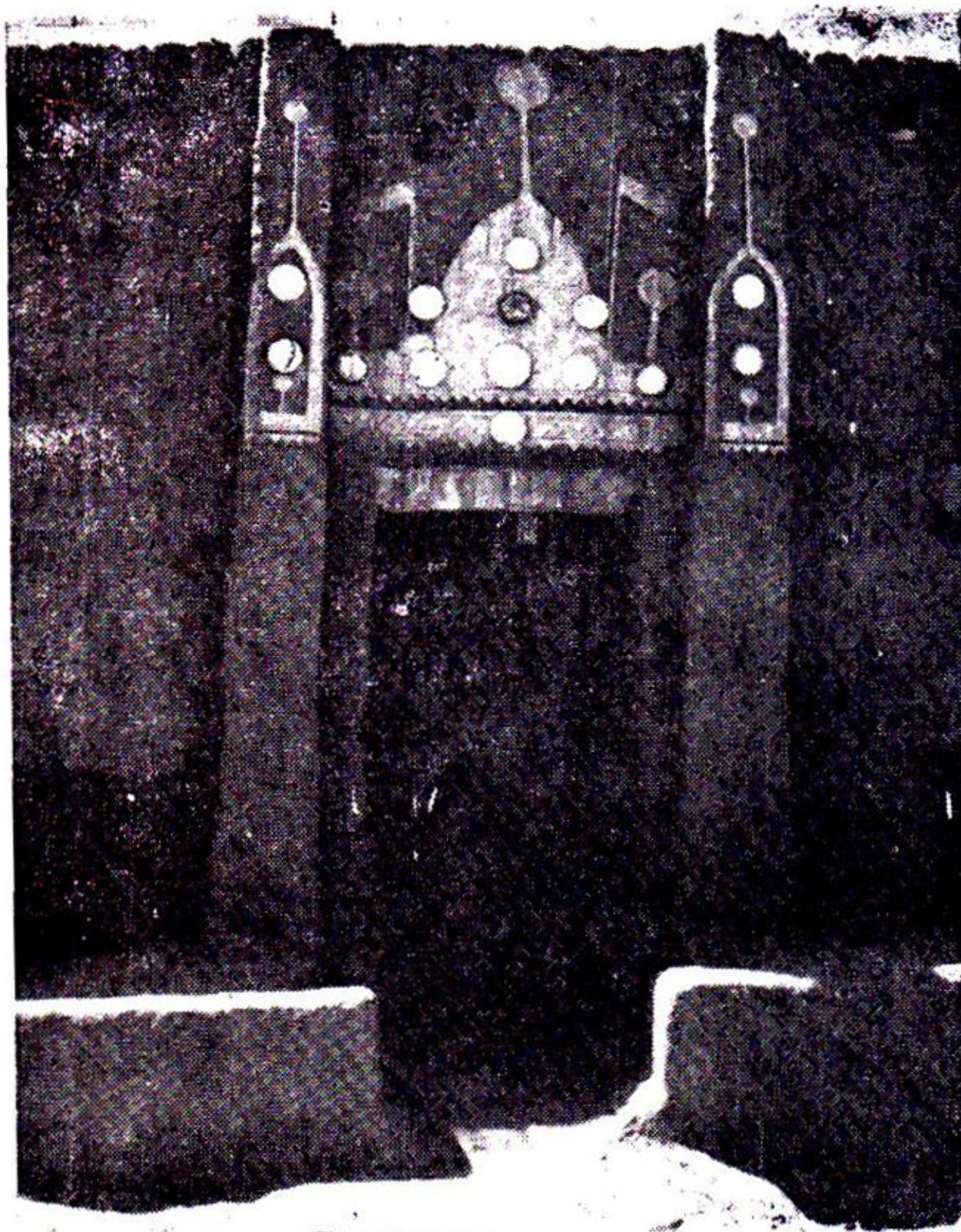
صورة رقم (٧) حوش سماوى يضم بهو أعمدة مزخرف بوحدات مرسومة باللون الأبيض بأسلوب زخرفة الواجهات نفسها ويلاحظ التأثير بمعبد السبع - قرية السبع - منطقة وادى العرب .





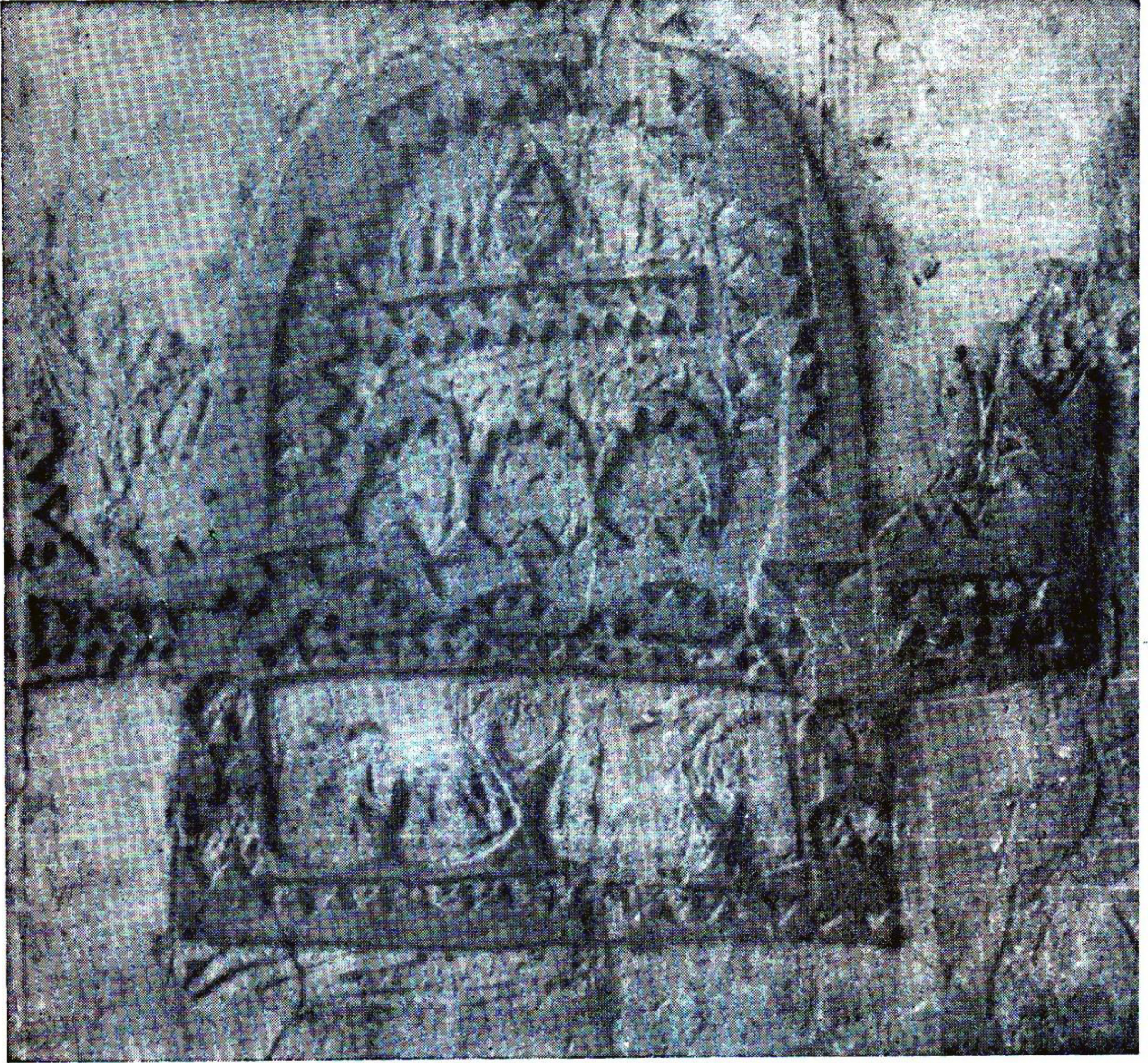
#### منطقة الفديجة

صورة رقم (٨) الجزء الأعلى من مدخل منزل مزخرف بالوحدات الهندسية الملونة البارزة التي يكمل تكوينها مجموعة الأطباق الصينية وجميعها تحمل طابع الزخرفة نفسه بالنوبة السودانية - قرية أدندان - منطقة الفديجة .



صورة رقم (٩) نحت زخرفي تجريدي بارز يحمل ملامح قباب وأهلة كان يزين حائط « ديوانى » - قرية أدندان - منطقة الفديجة .





صورة رقم (١٠) مدخل يتوسط مصطبتين ويعلوه زخرفة مبسطة تعبر عن القباب • يلاحظ  
مجموعة أطباق الصينى - قرية أدندان منطقة الفديجة •



# معرض الفنان الحاج رمضان سويلم

## إبراهيم حلمي

على الرغم من سنين عمره التي ناهزت الحادية والستين ، الا أنه أحس أن بداخله معان كثيرة تريد أن تظهر الموجود . ذلكم هو الفنان « رمضان سويلم » ابن قرية « عرب اسكر » مركز « الصف » بالجيزة .

ولم ينتظر الحاج « رمضان » كثيرا ، فأمسك ورقة وقلم ، وراح يرسم من خياله ، الورقة تلو الورقة ، واللوحة تلو اللوحة ، دون أن يدري أحد ممن حوله شيئا عن رسوماته ، أو أحاسيسه التي يسكبها بداخلها ، في حذر ، وتكتم شديد .

كان يخشى أن ينكشف أمره للناس فهو فلاح بسيط ، يزرع الأرض ، ويمسك بالفأس ، ويشق بها صدر الأرض ، فيلونها بالخضرة المزروعة ، فهذه هي مهنته ومهنة الأباء والأجداد .

أما أن يمسك بالألوان أو القلم الرصاص فهذا عبث في عبث ، وهو صبياني ، هكذا كان يتخيل نظرة المجتمع الريفى له من أبناء قريته بالصف .

عائلة تقوم برعاية مصالح بعض الأجانب المقيمين فى مصر من الألمان . وفى احدى المرات رأت السيدة الألمانية « أرسولا » وزوجها « جيرهارد » لوحاته فمشجعا ، ووعداه باقامة معرض له . وكان أن أقاما له معرضا فى معهد جوته بالقاهرة فى الفترة ما بين ٩ و ٢٠ ابريل عام ١٩٨٤ عرض فيه نحو مائة لوحة للجمهور . وكانت فاتحة خير .

فوجيء « رمضان سويلم » بما لم يكن يخطر له على بال . فقد وجد لوحاته تباع فى المعرض بمبالغ تتراوح بين الخمسين والمائة جنيه ، بل وصلت احداها الى مائتين وخمسة وعشرين جنيها . لقد أصبح الشيخ « رمضان » فنانا ذائع الصيت ، وله معرض يرتاده عشاق الفن التلقائي من كل حدب وصوب . من ألمانيا

وحينما انكشف أمره لأقاربه صدق حدسه . لم يتلق منهم ما يشجعه على انماء هوايته الأثيرة لديه ، نهروه على تركه زراعته والتفرغ لما لا طائل من ورائه ، وكأنما هو قد فعل جرما كبيرا أو باع أرضه فاستحق سخط الجميع ولكن « رمضان سويلم » أصر أن يكمل مشواره مع الفن بتلقائيته الفطرية ، ويفرغ من خياله ما يجود به عليه ، وكانت وسيلته الورق والقلم الرصاص ، أو قلم الحبر الجاف ، أو الحبر الشينى ، أو الفلوماستر ، أو شمروخ البلح ، أو عيدان الكبريت أو بعض عيدان نبات الحلفاء ، المهم أن يرسم ، وبأى شئ يكون فى متناول يده .

اكتشفت موهبة الحاج « رمضان سويلم » عن طريق احدى المصادفات المحضة . فهو ينتمى الى



وسويسرا وأمريكا وأستراليا والسويد وبدأ رمضان سويلم يشارك في أرضه ذات الفدادين الخمسة لكي يتفرغ للرسم ، ويغترف من معين خياله الذي لا ينضب . وخلال تلك الفترة أبدع وهو نصف متفرغ أكثر مما سبق . وعكف - بحكم تدينه الشديد - على قراءة قصص الأنبياء في القرآن الكريم . لقد كانت له هذه القصص كنزا ثريا نهل منه بشغف ، وتفتقت أحاسيسه الفنية ، مع قصص سيدنا سليمان بن داود ، وسيدنا نوح ، وسيدنا موسى ، وادم ذات العماد، وذى القرنين ، وأهل الكهف .

وأخذ يمكث أمام لوحاته في صبر وابتهاال صوفى . لقد مكث - مثلاً - أمام لوحة ارم ذات العماد نحو سبعين يوما يرسمها الى أن فرغ منها تماما . كما ان لوحة بساط سيدنا سليمان أخذت منه نحو شهرين كاملين .

**شد انتباه الفنان « رمضان سويلم » عالم الأساطير وحكايات التاريخ القديم ، فراح يرسم مقابر في بطن الجبل بأسلوب فطرى تلقائى دون أن يقوم بزيارة واحدة لمقابر الملوك التى تمتلئ بها محافظة الجيزة ، أو حتى يزور المتحف المصرى ، فكل لوحاته جاءت من وحي الخيال .**

وليس معنى هذا أن الفنان « رمضان سويلم » انغلق على نفسه . بل على العكس تماما ، فالناظر الى أعماله الفنية التلقائية يرى فيها بعض مؤثرات البيئة الزراعية ، وكذلك نلمح مناخ البيئات المحيطة بقريته من حيث تواجد عدة قبائل بدوية تجاورهم ، مثل قبيلة العيايدة ، فراح يرسم أفراحهم وعاداتهم فى لوحاته الفنية .

فى منتصف أكتوبر عام ١٩٨٧ أقام « رمضان سويلم » معرضه الثانى فى قاعة الدكتور رجب

على كورنيش النيل ، وتوافد على المعرض أهالى قريته بالصف ، ورجال من السلك الدبلوماسى الاجنبى . ووسط رقصات الخيل عند الافتتاح، ووسط الزغاريد التى انطلقت مجلجلة من أفواه نساء قريته ، امتطى الفنان « رمضان سويلم » ابن الستين عاما جوادا ، لكي يقول لمدعويه انه ليس فى خريف العمر ، بل أمامه سنوات وسنوات للعطاء الفنى باذن الله ، وأنه كما يستطيع ان يرقص الخيل على أنغام المزمار ، فانه يستطيع كذلك أن يضبط الايقاع فى لوحاته الفنية التلقائية .

ومن وحي حبه للشعر ارتجل قائلا :

تم الصفا بالمحبين  
واتجمعت كل الحبايب  
صحافة ويا اذاعة  
مصريين ويا أجناب  
يا قهوجى صب بن  
واسقى امرد وشايب  
( امرد = فتى )

ويعتقد الفنان « رمضان سويلم » انه لم يرسم بعد اللوحة التى يحس بها انها تشبعه فنيا ، فكل ما رسم ما زال به شيئا ناقصا ، ويتمنى أن يرسم لوحة عن عرس قطر الندى ورحلة زفافها الى خليفة بغداد .

وقد يختلف النقاد حول إنتاج « رمضان سويلم » من حيث قيمته الفنية ، لكن الشئ الذى لا يختلف عليه أحد انه استطاع أن يدخل الفن الى دائرة اهتمام الفلاحين فى قريته .